

Vermeer van Delft

Eduard Plietzsch, Jan Vermeer van Delft

Vermeer van Delft

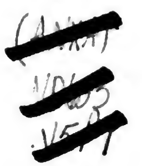
von

Eduard Plietzsch

Mit fünfunddreißig Tafeln

Leipzig 1911
Verlag von Karl W. Hiersemann

Meinem Vater


[redacted]



Vorbemerkung

Dieses Buch über den Delfter Vermeer wendet sich an einen größeren Leserkreis. Es mußten daher einige Dinge gesagt werden, die den mit der Malerei Hollands vertrauten Lesern bereits bekannt sind. Ein paar Fragen, für die nur der Kunsthistoriker Interesse haben wird, sind in den Exkursen und Anmerkungen erörtert worden.

Charlottenburg, Juli 1911

Eduard Plietzsch.

Inhalt.

Verzeichnis der Tafeln.

Einleitung.

Durch die hohen Fenster eines kühlen Gemaches strömt ruhiges helles Tageslicht, erfüllt mit sanftem Wallen den Raum und überspannt die letzten Ecken und Winkel, in die sich der Schatten verkrochen hat, mit sammetweicher Dunkelheit. Ein huschendes Spiel der Reflexe mildert die Strenge der schwarzen Rahmen auf der hellgrauen Wand, und das türkische Tischtuch, die blauen Polster der Stühle saugen den vollen Lichtstrom ein. Ihre gesättigten Farben erstrahlen in doppelter Leuchtkraft; das durchsichtige tiefe Blau, das sonore warme Rot klingen mit dem matten Glanz eines irdenen Kruges, mit dem kräftigen Gelb einer Zitrone auf metallener Schale und mit dem toten Schwarz-Weiß der kalten Steinfliesen zu einem reichen Akkord zusammen, zu einer frischen, lebendigen Harmonie von Farben, deren Wechselwirkung das Auge mit Entzücken verfolgt.

Da tritt eine junge Frau ans Spinett. Sie trägt über einem weißen Untergewand eine knisternde blaue

Atlasrobe, ihren feinen Hals umschlingt eine Schnur bleicher Perlen und kleine rote Schleifen heben sich lustig von ihrem blonden Haare ab. Ihr sanfter Blick, in dem ein leises Lächeln zuckt, ruht schleierlos auf uns, und unter ihren Fingern quellen reine Klänge voller Anmut hervor. Friedliche Heiterkeit lagert über dem Zimmer, in dem die bunten Gegenstände so klar im Raume stehen, und wie eine liebliche Melodie dringt die schöne Farbenharmonie auf uns ein, senkt sich freudespendend in die Seele und findet gleichsam durch das Spiel der jungen Frau einen erlösenden Ausdruck durch die Musik.

Dies etwa ist der Inhalt, dies ist die Stimmung der Gemälde des Johannes Vermeer van Delft.



Der einfache gegenständliche Inhalt der Werke, in denen die Kunst des Delfter Vermeer am reinsten in Erscheinung tritt, läßt sich mit wenigen Worten beschreiben. In ruhigen Zustandsbildern hält er Szenen aus der Gesellschaft oder belanglose häusliche Vorgänge fest. Er malt junge Frauen, die in sich versunken, fast regungslos einen Brief lesen, die sich einen Schmuck umtun, oder die Briefe schreiben, auf die im Hintergrunde eine Magd wartet. Kavaliere unter-

halten sich galant mit jungen Damen, sie sitzen beim Wein oder sie musizieren. Ein Mädchen am Spinett und ein ritterlicher Jüngling, der die Laute spielt, begleiten den Gesang einer Frau, die mit der Rechten den Takt schlägt. Oder er malt sinnende Gelehrte, Geographen und Astronomen, die in bedächtiger Haltung grübelnd vor sich hinblicken.

Die Bewegungen dieser Gestalten, die behutsam in stillen Stuben dahinleben, sind sanft und gleitend, und vornehm sind ihre Manieren. Alles Rohe und Laute ist vermieden; kaum daß ein Scherzwort fällt. Musik erklingt, ruhige Gespräche werden geführt oder sonntägliche Stille webt im Raum.

Diese Bilder entstanden in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts. Zu einer Zeit also, da in Holland der achtzigjährige Befreiungskampf beendet war.

Die kernigen, frommen und lebenslustigen Generationen aus der Periode des Krieges mit Spanien waren gestorben und mit ihnen entschwanden die rauhen und unbändigen Formen überquellender Daseinsfreude. Ein Geschlecht folgte, das sich in Gesittung und Lebensführung in der Nachahmung französischer Art gefiel. Leeres Preziösentum gewann die Oberhand, allenthalben zeigte sich eine kleinliche Gesinnung und eine flaue Seele, und so sah

man auch in der Kunst kleinliche Formen und flaue Farben.

Die Menschen, die Johannes Vermeer in seinen Bildern festhält, scheinen die Vorzüge beider Generationen besessen zu haben. Aus seinen Gesellschaftsszenen spricht noch der alte ritterliche Geist, der gerade Sinn und die Schlichtheit von ehedem. Aber zugleich liegt auch ein Hauch eleganter französischer Kultur über diesen Genrebildern, jener Kultur, die immer an dem Hofe der Statthalter im Haag Pflege fand und die in der letzten Hälfte des Jahrhunderts allgemeines Vorbild wurde. Und so könnte man glauben, daß Vermeer der Schilderer einer Übergangsgeneration gewesen sei, die in gleicher Weise natürlich, graziös und vornehm war.

Aber: diese Natürlichkeit, diese Grazie und diese Vornehmheit ist auch jenen profaneren Werken eigen, in denen er Frauen bei der häuslichen Arbeit malt. Seine Darstellungen einer Spitzenklöpplerin, einer Frau, die ein Fenster öffnet, um Blumen zu begießen, oder einer Magd mit Milchgeschirr, zeigen, daß man diese Eigenschaften nicht bei den Menschen, den Objekten, die er malte, suchen darf. Sondern der Künstler selbst besaß adligen Sinn und feinen künstlerischen Takt in so hohem Grade, daß alles, was er darstellte,

mochte es nun ein Gelehrter bei der Arbeit, ein Liebespaar oder eine Küchenszene sein, unter seinen Händen Größe, Vornehmheit und Anmut gewann.

Dieser lautere, künstlerische Takt hinderte ihn auch, in den genremäßigen Bildern irgendwelche Pointen anzubringen. Er verzichtet von vornherein darauf, durch andere als rein malerische, sinnfällige Mittel zu wirken. Obgleich die Verlockung, in seinen Bildern mit plaudernden oder musizierenden Paaren oder mit brieflesenden Frauen durch anekdotische Andeutungen zu fesseln nur allzu nahe lag, beschränkt er sich auf eine Darstellung, die allein durch Linie, Licht und Farbe zu uns spricht. In seinen Bildern gibt es keine Neckereien verliebter Leute, keine Tränen und keine schmachtenden Blicke, es fehlen die betenden Alten und die bezechten Bauern, es werden keine Feste gefeiert und es ereignen sich keine Unglücksfälle — nichts, nichts von alledem ist in diesen Bildern enthalten und doch ziehen sie uns stets von neuem in ihren Bann!

Eines der vielen Worte, die sich bemühen, das Wesen der Kunst zu formulieren, lautet: „Kunst ist Auswahl.“ Ganz gewiß umfaßt dieser Satz nur eine Seite vom Wesen der Kunst, aber diese eine Seite

— die Werke Vermeers beweisen es — ist dadurch gut umschrieben.

Die Gemälde Vermeers, die scheinbar ein treues Abbild seiner Umgebung darstellen, sind konzentrierteste künstlerische Schöpfungen, in denen das Nebensächliche der Umwelt unterdrückt, die Hauptträger der Stimmung und die Grundformen des Milieus aber in einer betonten und gesteigerten Weise zum Ausdruck gebracht worden sind.

Dies zeigt sich vor allem in der Farbe. Den farbigen Reichtum der Objekte hat Vermeer in den reifsten Werken auf die knappste koloristische Formel gebracht. Das komplementäre Farbenpaar Blau-Gelb bestreitet in den Gemälden, in denen seine Kunst am größten ist, die koloristische Haltung des Bildes. Indem er die reiche Buntheit der Dinge im wesentlichen auf diese beiden Komplementärfarben reduziert, erlangt das Gemälde durch diese kluge Beschränkung lichteste Frische und übersichtliche Klarheit.

Hand in Hand mit dieser Vereinfachung der Farbe geht eine straffe und eindringliche Führung der Linie. In den Hauptwerken gibt es keinen sich spielerisch rankenden, überflüssigen Strich, sondern knapp und klar sind die Dinge umrissen, so daß sie sich dem Blicke scharf und einprägsam darbieten.

Dieselbe sinnvolle Beschränkung auf das Notwendigste offenbart sich auch in der Raumgestaltung. Weder die hohen, phantastischen architektonischen Gebilde, die mitunter Rembrandt ersann, noch die malerischen Durchblicke durch mehrere Zimmer, wie sie Pieter de Hooch so liebte, sind bei ihm zu finden. Parallel zur Bildfläche läuft in seinen Hauptwerken eine glatte Wand, deren Tiefenwirkung in einigen Bildern durch eine Seitenwand, durch einen Fliesenboden oder durch die Balken der Decke unterstützt wird. In diesen unkomplizierten Räumen stehen nun ganz wenig Möbelstücke. Und zwar nur solche, die zur Charakterisierung des Milieus unerläßlich notwendig sind und die zugleich zur Verdeutlichung der Raumwirkung beitragen.

Die künstlerische Darstellung der Menschen, die Vermeers Gemälde beleben, beruht auf denselben Prinzipien konzentriertester Gestaltung. Zunächst beschränkt er die Zahl der Personen. In seinen genreartigen Bildern gibt es deren nie mehr als vier, und es überwiegen in seinem Werk die Bilder, die nur eine menschliche Figur aufweisen. Die Handlungen dieser Gestalten sind die denkbar einfachsten. In ruhiger Haltung stehen oder sitzen sie da und verrichten primitive Funktionen, die keine weitausladen-

den fahrigen Gliederbewegungen erforderlich machen. Durch dieses Streben, die Bewegungen der Glieder auf das geringste Maß zurückzuführen, verlieren sie aber keineswegs an Ausdrucksfähigkeit. Die Art, wie die Finger greifen, wie ein Arm herabhängt oder auf der Tischplatte ruht, ist nicht eine zufällige, sondern bestimmt und treffend ist die Haltung der Glieder so gewählt, daß sie trotz der Ruhe Gelenkigkeit ahnen lassen und mehr Energie, mehr ausdrucksvolle Beweglichkeit in sich bergen, als es bei sich drehenden und wendenden Figuren, deren Bewegungen aber lässig und unbestimmt sind, der Fall sein könnte.

Dieser klaren, prägnanten Gestaltungsweise, die sich in der Farbe, an Dingen und Menschen geltend macht, entspricht eine klare Behandlung des Lichtes. Seine Bilder sind nicht von geheimnisvoll webendem Helldunkel erfüllt, und die trauliche Dämmerung, in der die Gegenstände matt schimmern und undeutlich verschwimmen, ist ihm ebenso fremd wie grelles, sengendes Sonnenlicht. Vermeers Innenräume, die gegen Norden zu liegen scheinen, durchflutet das gleichmäßige, kühle Licht eines hellen Nachmittags, das alle Gegenstände deutlich hervortreten läßt und unter dessen Einwirkung die Lokalfarben voll und in schöner Harmonie aufleuchten.

Auch die Malweise ist in den Hauptwerken klar und bestimmt und höchst haushälterisch mit ihren Mitteln. Diese ökonomische Malart faßt die kleinlichen Fälteleien eines Frauenrockes summarisch straff und fest zusammen, nirgends sind die Spuren einer hastigen und verschwommenen Pinselführung zu sehen, sondern bedächtig und mit sauberer Sorgfalt ist jeder Farbenfleck hingemalt.

Läßt man all die Faktoren, die die strenge und durchsichtige Struktur dieser Malereien bedingen, im Geist vorüberziehen, so hat es fast den Anschein, als müßten durch sie nüchterne, erklügelte Gebilde entstehen, die allein vom Verstand erzeugt worden sind. Ein Blick auf eines der Bilder aber macht diese Vermutungen zunichte. Die Formen dieser fest und logisch aufgebauten Bilder sind wunderbar beseelt, und die reine formale Sprache dieser Linien voll künstlerischer Spannkraft und dieser Farben ist so groß und stark, daß sie sich in uns in seelische Empfindungen umsetzt. Wie etwa in einem Bilde, das ein junges Mädchen bei der Lektüre eines Briefes darstellt, das frische Grün einer Gardine zu dem warmen, satten Rot eines Fenstervorhanges, zu den sprühenden Farben einer bunten Tischdecke steht, vermittelt uns

eine freudigere Stimmung, löst in uns mehr ruhige Heiterkeit aus, als es die beredtesten gegenständlichen Andeutungen vermöchten. Die gelassene Ruhe des Aufbaues und der lachende fröhliche Farbenakkord sagen uns über die Gemütsverfassung des Mädchens genau Bescheid, obgleich das Antlitz der Leserin selbst durch keine Miene verrät, welche Gedanken der Brief in ihr hervorruft, und obgleich die Situation erläuternde oder gar allegorische Nebenfiguren nicht vorhanden sind.

In seiner Faustradierung gibt Rembrandt das Bild des grübelnden Phantasten, der im übermächtigen Drang nach Erkenntnis mit geheimnisvollen Mächten ringt. Plötzlich erscheint vor seinen geblendeten Augen im lodernden Strahlenglanz die Offenbarung, tief erschüttert richtet er sich auf und blickt erschauernd auf das Phänomen.

Auch der Delfter Vermeer hat in dem Gemälde eines Astronomen einen forschenden Gelehrten in ähnlicher Haltung dargestellt. Aber diese Ähnlichkeit ist nur ganz äußerlich. Wo Rembrandt ein tiefinnerliches, leidenschaftliches Ringen nach der Wahrheit schildert, das durch ein intuitives Erkennen blitzartig erhellt wird, da zeigt Vermeer einen friedlichen,

stillen Denker, der in bedachtsames Sinnen versunken ist, und bei dem der Moment des Erkennens das letzte logische Glied einer Kette konsequenter Folgerungen ist. Er forscht zwar dem Lauf der Sterne nach, aber seine Gedanken sind ganz dem Diesseits zugewandt, das er mit offenen Sinnen und mit scharfem Verstand belauert.

Dieses Bild ist gleichsam ein Symbol der künstlerischen Wesensart des Johannes Vermeer van Delft selbst. Abwägend und gemessen schafft er in langsamer Arbeit reife und abgeklärte Werke. Er gestaltet keine wilden und phantastischen Szenerien und er erschaut keine überirdischen Wesen; mit stillem Entzücken ruht sein Auge auf dem Glanz einer tiefblauen Vase oder auf dem weichen Hermelin, mit dem das zitronengelbe Gewand einer Frau besetzt ist. Seine Kunst zeugt von keinem qualvollen, verzehrenden Ringen mit der Materie; kristallklar spiegelt sich in ihr das lautere und harmonische Schaffen eines Künstlers wider, dessen Inneres nur von der einen Leidenschaft erfüllt war, von der Leidenschaft, zu schauen und zu gestalten.



Vermeers künstlerische Entwickelung.

Drei Bilder heben sich aus dem Werke des Johannes Vermeer van Delft als jugendliche Schöpfungen heraus: Das Bild in der Sammlung Coats in Skalmorlie Castle, das Christus bei Maria und Martha darstellt; die Diana mit ihren Nymphen im Mauritshuis im Haag und die Kuppelszene in der Dresdener Galerie, die Vermeer im Jahre 1656 im Alter von 24 Jahren malte.

„Christus bei Maria und Martha" (Tafel 1) muß als frühestes dieser Gemälde kurze Zeit vor 1656 entstanden sein.

Im Hause Marthas hat Christus Einkehr gehalten. Er sitzt an einem Tische, über dessen bunte Decke ein weißes Tuch für die Mahlzeit gebreitet ist, und an den die geschäftige Hausfrau mit einem Brotkorb herantritt. Unter dem Blicke Christi, der mild und verweisend auf ihr ruht, wird ihre Haltung stutzend und zaghaft. Ernst und nachdenklich blickt Maria, die sich zu des Heilands Füßen niedergelassen hat, zu ihm auf.

Die Anordnung dieser Figuren, von denen jede einzelne fest umschlossen ist, bildet eine kompakte Gruppe, ein Dreieck, das durch kleinere Dreiecke, deren Seiten annähernd parallel zu den Diagonalen des Bildes laufen, aufgeteilt und gegliedert wird. Einheitlich hebt sich diese festgefügte Komposition, in der die Farben Blau, Rot, Weiß und Gelb vorherrschen, von einer braunen Wand ab, deren Monotonie ein kleiner Gang, über dessen Eingangsstufen mattes Licht fällt, unterbricht. Stärker und nachhaltiger als diese kompositionelle Geschlossenheit wirkt aber der innige seelische Kontakt, der unter diesen drei Figuren besteht. Durch den gläubigen Aufblick Marias in das Antlitz Christi, das wiederum Martha zugekehrt ist, die verwirrt den Blick senkt, sind die Gestalten zu einer geistigen Einheit zusammengeschlossen. Sie alle nehmen in gleich hohem Grade an dem Vorgang teil, aber ihre Gefühle und Empfindungen kommen nur in den Blicken und in ihren sanften Bewegungen verhalten zum Ausdruck.

Dieselbe weiche Stimmung, die über dieser Szene liegt, kehrt auch im nächsten Bilde Vermeers wieder, in der Darstellung der Diana mit ihren Gefährtinnen (Tafel 2).

Zwei aufrecht stehende Nymphen bilden die Eck-

pfeiler der Komposition. Von der ruhigen statuarischen Haltung dieser zwei Gestalten hebt sich der doppelte Rhythmus der beiden vornübergebeugten, sitzenden Frauen, der durch die gebückte Gestalt der Knienden ein Gegengewicht erhält, locker und anmutig ab. Der unendliche Zauber dieser schüchtern bewegten Körper wird durch die gedämpfte Pracht der Farben noch erhöht und gesteigert. Von dem schmetternden hellen Orange des Tuches, das um den Körper der nackten stehenden Nymphe geschlungen ist, ergießt sich nach rechts unten ein farbiger Strom, der in der Mitte — dort, wo das gelbe Gewand der Göttin mit dem Blau des Rockes und dem kräftigen Rot der Jacke ihrer sitzenden Begleiterin zusammenstößt — einen bunten Farbenstrudel bildet, einen kräftigen koloristischen Mittelpunkt, von dem aus nach allen Seiten hin die Intensität der Farben wieder abflaut. Die kräftigen Farben wirken nicht laut und nicht störend, und sie überschreien die fast melancholische Stimmung des Bildes nicht; indem sie in das stumpfe Grün der Landschaft versinken, erlangen sie eine milde Glut, die mit dem verträumten Ausdruck in den leicht gesenkten Frauenköpfen fein harmonisiert.

Das dritte Werk aus der jugendlichen Periode

Johannes Vermeers führt wiederum in eine ganz andere Welt (Tafel 3). In diesem Liebeshandel, der sich hinter der Rampe eines Balkons abspielt, überrascht Vermeer durch den erstaunlichen Reichtum seines Charakterisierungsvermögens. Der verwirrte, noch etwas zaudernde und doch auch spöttische Ausdruck des Mädchens, dessen Sinne durch den Wein erhitzt worden sind und das mit leisem, überlegenem Lächeln auf die Goldstücke blickt, die ihr der jugendliche Mann in die ausgestreckte Rechte gibt, und das stumme verbissene Gehaben des erregten Mannes sind ebenso fein getroffen wie der stechende Blick der Kupplerin, die voller Spannung das Paar beobachtet. Mit gleichgültiger Fröhlichkeit blickt ein Jüngling, der ein Glas und eine Laute in den Händen hält, lustig aus dem Bilde heraus, und diese Fröhlichkeit wird noch durch den warmen Sonnenstrahl gehoben, der auf seiner Schulter spielt und die dunkle Färbung seiner Tracht unterbricht. Von diesem schwarzen Gewande des lachenden Jünglings und von dem schwarzen Mantel der Kupplerin schwellen die Farben nach rechts hin an, sie erfahren in der dunkelroten Kleidung des zweiten Jünglings eine Steigerung und erheben sich in dem Zitronengelb der Jacke des Mädchens zu einem wunderbar hellen und frischen Ton. Dann aber

dämmt das dunkle kräftige Blau eines Kruges die von links her anbrausende Farbenflut ein, so daß sie in dem bunten Teppich gleichsam wie ein farbiger Katarakt nach unten stürzt.

Wie der stoffliche Inhalt dieser drei Werke, deren Motive aus der Bibel, aus der Mythologie und aus einem derben weltlichen Milieu herausgegriffen sind, noch unschlüssiges Suchen auf drei grundverschiedenen Darstellungsgebieten zeigen, so lassen sie auch noch eine unsichere Technik erkennen, die sich freilich überaus rasch klärt.

In dem sehr breit gemalten Bilde „Christus bei Maria und Martha“ laufen die Pinselstriche noch in merkwürdigem, fast manieriertem Gekräusel unruhig hin und her. In dieser aufgelockerten Art sind auch noch einzelne Teile des Dianabildes gemalt. Einige wellige Gewandpartien sind hier noch nicht von fester, sicherer Hand gebändigt; im ganzen aber legt schon dieses Werk von dem hohen malerischen Können des jungen Vermeer Zeugnis ab. Mit weichem breiten Pinsel sind die Gestalten zart herausmodelliert; lebensvoll hebt sich aus dem leuchtenden orangefarbenen Tuch der Rückenakt der stehenden Frau heraus, und überzeugend sind die Stoffe, die dicken filzigen Gewänder und der seidig

schillernden Glanz einer braunen Bluse, charakterisiert.

Die Kuppelszene hängt in der Dresdener Galerie in demselben Saale, der die Gemälde Rembrandts birgt. So oft man von diesen vor das Bild des jungen Vermeer tritt, hält es den Eindrücken, welche die benachbarten Werke hervorgerufen haben, stets von neuem stand. Hier hat der rein malerische Stil des jungen Künstlers die vollendetste Form gefunden. Wie in einem Relief ist in diesem streng malerischen Gebilde auf jede Tiefenwirkung verzichtet. Die glatte Wand, die parallel zur vorderen Bildfläche aufgerichtet ist, bildet die hintere Schicht, vor welche die Figuren nebeneinander gestellt sind.

Ähnlich wie die Farbe den Blick von links nach rechts leitet, tritt auch psychologisch eine Seitwärtsbewegung von links nach rechts hervor. Sie geht von dem uninteressierten Ausdruck des lachenden Jünglings aus, läuft über die stärker interessierten Gesichter der Kupplerin und des Herrn und mündet — genau so wie die farbige Bewegung — in der Mädchengestalt. Durch die gänzliche Aufhebung der Tiefenwirkung, durch diese starke Betonung der Seitwärtsbewegung, durch das Nebeneinander der Farbenflecke und durch den verschwim-

menden Kontur kommt eine streng malerische, fast teppichartige Flächenwirkung zustande. Das Bild ist mit einem Blicke zu überschauen, und der einheitliche klare Stil dieser kräftigen breiten Malerei übt einen nie ermattenden Reiz aus.

Als Vermeer dieses Bild schuf, zählte er 24 Jahre. Die beiden vorhergehenden Werke, deren Entstehungszeiten nicht weit auseinanderliegen können, markieren also die Etappen eines kurzen Entwickelungsganges, der geradewegs auf das Ziel hinführt, das mit dieser rein malerischen Jugendschöpfung erreicht worden ist. Wie durch den Zusammenklang des kräftigen Blau des Kruges mit dem Gelb der Frauenjacke ein Farbenakkord entsteht, der für das weitere Schaffen Vermeers koloristisches Leitmotiv werden sollte, so hat er in dieser Genreszene auch das Stoffgebiet gefunden, das ihn fortan zum Vorwurf dient. Mit seltenen Ausnahmen regen ihn künftighin Vorgänge in seiner Umgebung — und zwar Vorgänge mehr häuslicher Art — zum künstlerischen Schaffen an.

Wer sind die Meister des jungen Vermeer gewesen, aus welchem Milieu kommt seine Kunst heraus?

⌘ ⌘

Delft, über dessen stillen Grachten die schläfrige Stimmung der kleinen Stadt liegt, das heute eine ge-

ringe Anzahl wertvoller Kunstwerke besitzt, trug im 17. Jahrhundert einen geschäftig belebten Charakter, und Generationen guter Maler wirkten in dieser Stadt. Ein Maler schuf hier, der an künstlerischer Kraft seine Stadtgenossen weit hinter sich ließ und dessen außerordentliche Schöpfungen schon zu seiner Zeit bewundert und gerühmt wurden: Carel Fabritius. Als er im jugendlichen Mannesalter bei der Pulverexplosion des Jahres 1654 ums Leben kam, da knickte diese Katastrophe den kraftvoll aufstrebenden Wuchs einer Künstlerindividualität ab, die unter den großen Malern Hollands eine der größten zu werden verhieß.

Bei dieser Gelegenheit schrieb der Delfter Buchhändler Arnold Bon folgende Verse:

„Soo doov' dan desen Phenix t' onser schade
In't midden, en in't beste van zyn swier,
Maar weer gelukkig rees'er uyt zyn vier
Vermeer, die meesterlyck betrad zyn pade."

Diese Reime, die die Schlußzeilen eines Gedichtes bilden, das den Tod „Carel Fabers" beklagt, besagen also, wie der Vogel Phönix aus der Asche neubelebt emporsteigt, so habe nach dem Tode des Carel Fabritius das malerische Genie in der Person Vermeers von neuem Gestalt angenommen.

Aus dem Umstande, daß in diesen Versen Fabritius und Vermeer im Zusammenhang genannt werden und gesagt wird, Vermeer habe „meisterlich seine Pfade betreten“, wurde bisher fast stets der Schluß gezogen, Vermeer sei bei Carel Fabritius in die Lehre gegangen.

Da aber in den drei Jugendwerken, die einen künstlerischen Zusammenhang der beiden Maler ja am ehesten offenbaren müßten, nichts an Fabritius erinnert, so darf man in der Zusammenfügung dieser beiden Malernamen vielleicht nur eine unbegründete Schlußpointe des Gedichtes sehen. Dies um so mehr, da erst vom Oktober 1652 an, zu welcher Zeit Fabritius in die Delfter Gilde eintrat, Vermeer der Lehrling desselben hätte sein können, er selbst aber schon im nächsten Jahre ebenfalls als Meister in die Gilde aufgenommen ward. Gekannt haben sich die Künstler, die beide Mitglieder derselben Malergilde waren, selbstverständlich, und in späteren Werken Vermeers klingt auch die Erinnerung an Schöpfungen seines großen Zunftgenossen noch nach.

Fabritius, von dem uns Samuel van Hoogstraten erzählt, er sei gemeinsam mit ihm vom Jahre 1641 an im Atelier Rembrandts tätig gewesen, wird auch meist als der Künstler genannt, der dem Delfter Ver-

meer die Kunstweise Rembrandts übermittelt haben soll. Da aber in den zehn Bildern, die wir heute von Carel Fabritius besitzen, der Zusammenhang mit der Kunst Rembrandts nur ein sehr loser ist, seine individuelle Auffassung und seine malerischen Effekte — er stellt dunkle Körper vor einen hellen Grund — der malerischen Tendenz Rembrandts gerade entgegenlaufen, so wird ihm schwerlich Vermeer die Kenntnis Rembrandtscher Kunstformen zu verdanken haben.

Vermeers Jugendwerke legen in ihrem rein malerischen Stil von der selbständigen und gefestigten künstlerischen Anschauung, die ihr Schöpfer schon in jungen Jahren besaß, beredtes Zeugnis ab. Er selbst stand niemals in persönlichen Beziehungen zu dem Großen in Amsterdam. Gänzlich konnte er sich freilich den alles durchdringenden und erhellenden Strahlen, die von diesem Genius ausgingen, nicht entziehen; ein Abglanz von den Werken Rembrandts fiel auch auf sein eigenes Werk.

Schon in dem Gemälde „Christus bei Maria und Martha" deutet die Helldunkelwirkung auf die Kenntnis Rembrandtscher Bilder hin, und der Christuskopf läßt unwillkürlich an jenen Typ denken, den Rembrandt in der Mitte der fünfziger Jahre in einer Reihe

von Einzelbildnissen Christi schuf. (Bilder der ehemaligen Sammlung Rudolf Kann in Paris. Eins davon heute im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, Kat. 1911, Nr. 811 C.) Der warme Sonnenstrahl, der in Vermeers Dresdener Bild auf Kopf und Schulter des lachenden Jünglings spielt, erinnert an ähnliche so leicht und frei hingemalte Strahlengarben in Bildern Rembrandts, und Rembrandts Porträt des singenden Titus (Wien, Hofmuseum, Kat. 1906, Nr. 1269), das ebenfalls um 1656 entstand, mag ihm hier auch Vorbild gewesen sein.

Überraschend ist die Ähnlichkeit der vorderen Figurengruppe des Dianabildes im Haag mit Rembrandts „Bathseba im Bade“ vom Jahre 1654 (Paris, Louvre, Kat. 1903, Nr. 2549). Die ein wenig vornübergebeugte Haltung der sitzenden Figur, die sich mit einem Arm leicht aufstützt, die Fußhaltung, der geneigte Kopf, ja, selbst der nachdenksam-verträumte Ausdruck, der auf dem Antlitz liegt, ist in beiden Bildern derselbe. Die Diana Vermeers ist fast ein Spiegelbild der Bathseba, nur mit dem Unterschiede, daß er die Figur bekleidet darstellte und ihr eine jugendliche Frau zur Dienerin gab.

Inmitten der holländischen Bilder des Mauritshuis im Haag wirkt dieses Dianabild Vermeers wie der nach dem Norden versprengte Bote einer sonnigeren Kultur.

Die mattschimmernde Glut des Kolorits erinnert an die feurigen Farben venezianischer Werke, und die Stimmung, die von diesen Frauengestalten ausgeht, scheint in ihrer süßen Schwermut und müden Grazie von einem Meister geschaffen zu sein, der Giorgione und seinen Genossen wesensverwandt war. Wüßten wir nicht, daß Vermeer niemals über die Alpen gezogen ist, wir würden annehmen, er habe die Bilder der Venezianer in ihrer Heimat gesehen, er sei über den Markusplatz geschritten und habe die Farbenwunder im Innern von S. Marco mit empfänglichen Augen bewundert und hier Anregungen für die malerische Gestaltung eines solchen Bildes wie das der Diana mit ihren Gefährtinnen empfangen.

Es ist ein glücklicher Zufall, daß es neben der Bathseba Rembrandts noch ein zweites Werk des 17. Jahrhunderts gibt, welches beweist und bekräftigt, daß Vermeer doch in Holland und nicht im Süden Vorbilder für die äußerliche Gestaltung dieser Szenerie fand. Dieses zweite holländische Gemälde, dem das Dianabild verwandt ist, stellt ebenfalls die Göttin mit ihren Nymphen dar und rührt von Jacob van Loo her, einem Maler, der seit 1642 in Amsterdam und später in Paris tätig war. (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Kat. 1911, Nr. 765A.) Auch in

diesem Bilde, das 1648 entstand, hat sich die Göttin inmitten ihrer Begleiterinnen neben einem kleinen Gewässer am Rande eines Gehölzes niedergelassen.

Wenn nun auch in dem Gemälde Vermeers keine einzige Linie und vor allem auch die Farbengebung nicht mit den Linien und Farben van Loos übereinstimmen, so läßt sich doch in der ganzen Auffassung und Anordnung, in der Art der Bäume und in der Ähnlichkeit der knienden Figur mit einer sitzenden braungekleideten weiblichen Gestalt im Mittelgrunde des van Looschen Gemäldes, eine gewisse Abhängigkeit Vermeers nicht verkennen. Aber diese Anlehnung gereicht ihm keineswegs zum Nachteil. Denn gerade ein Vergleich dieser beiden Schöpfungen, zu denen diese Ähnlichkeit herausfordert, läßt erst recht erkennen, wie hoch sich Vermeer über sein Vorbild erhebt, wie erst durch seine künstlerische Tat diese Szenerie, die bei van Loo ziemlich nüchtern und steif wirkt, Anmut und malerischen Gehalt gewinnt.

Rembrandt, Jacob van Loo und eventuell Carel Fabritius — das sind die Meister, deren Einfluß sich mit Mühe in den drei Jugendwerken des Johannes Vermeer van Delft nachweisen läßt. Diese Einwirkungen waren in keinem Falle tiefgehend, gerade das Beste in seinen Jugendwerken hat Vermeer aus sich selbst

heraus gestaltet. Nun aber tritt ein Maler in seinen Gesichtskreis, der ihn aus der eingeschlagenen Bahn reißt und seinem künstlerischen Schaffen neue Stilelemente zuführt. Pieter de Hooch, der seit dem Jahre 1654 in Delft wohnte, war es beschieden, durch seine Gemälde auf die malerische Gestaltung der Werke Vermeers Einfluß zu gewinnen.

Bis jetzt verzichtete Vermeer in seinen Bildern auf jede Raumwirkung. In den beiden Interieurszenen ist der Raum höchst nebensächlich behandelt, er spricht noch nicht als gleichwertiger Faktor mit. Auch im Freien interessiert ihn die räumliche Gliederung noch nicht. Die Landschaft im Dianabilde, jene geschlossene Baumgruppe, die ein blauer Wolkenhimmel überspannt, ist ziemlich schematisch behandelt. Sie zeugt von keinem Versenken in eine landschaftliche Stimmung und von keinem Streben, die Wirkung der Natur in das Bild hereinzuziehen; sie verhält sich ganz neutral.

Ihn interessiert allein der Mensch. Und so schafft er Werke, in denen er die Menschen lebensgroß oder doch fast lebensgroß malt. Er rückt ganz nahe an sie heran, sucht die leisesten Regungen ihres Mienenspiels zu erhaschen, beobachtet gespannt die Sprache der Augen und läßt kein Zucken des Mundes unbe-

achtet. In allen bewußten und unbewußten Regungen der Seele, die über das menschliche Antlitz hinhuschen, kennt er sich so gut aus, daß die Menschenköpfe seiner Jugendwerke meisterhafte psychologische Darstellungen werden. Daß nicht von dem formalen Gehalt der Werke gesprochen werden kann, ohne dabei auch des Charakterisierungsvermögens zu gedenken, das die Äußerungen gläubiger Inbrunst und unbekümmerter Heiterkeit, geiler Begierde und keuscher, jungfräulicher Versonnenheit vollkommen beherrscht.

Nachdem er einen Gipfel in der Schilderung menschlicher Gefühle und Leidenschaften erreicht hat, über den hinaus er nicht mehr gelangen kann, und nachdem von ihm für den rein malerischen Stil eine vollendete letzte Form gefunden war, mußte in ihm die Sehnsucht erwachen, sich an neue künstlerische Probleme heranzuwagen.

Diese neuen Probleme fand er in der Kunst Pieter de Hoochs. Hier sah er einen Künstler am Werke, der mit scharfen Augen die Flächen und Kanten komplizierter Interieurs abtastete und im Bilde festhielt, der durch eine übersichtliche, vereinfachende geometrische Komposition Ruhe in das Auf und Ab, das Hin und Her der viereckigen Bodenfliesen, der rechteckigen Fenster und Türum-

rahmungen und der kantigen Balkendecken brachte. Hier war der Raum, dessen fester Umklammerung durch Linien und Flächen ein weiches, wohliges Licht auflockernd entgegenwirkte, Objekt der Kunst, war es in so ausschließlichem Maße, daß die Menschen in diesen Zimmern nur räumliche Wirkungsfunktionen ausübten und fast zu Staffagefiguren herabsanken.

Indem sich von jetzt an Vermeer mit dieser Kunst vertraut macht, werden seine menschlichen Gestalten kleiner, und er sieht sie im Zusammenhange mit dem Raum, der sie umgibt. Die Heiterkeit seiner fröhlichen Menschen liegt nicht mehr allein auf ihren Gesichtern, sie gleitet von ihrem Munde und von den zwinkernden Augenwinkeln herab, teilt sich der ganzen Gestalt mit und erfüllt den Raum, aus dessen Ecken sie hervorbricht und sich mit allen Dingen im Zimmer, die dieselbe Heiterkeit ausstrahlen, vereinigt.

Pieter de Hooch gewinnt so für die Kunst Vermeers dieselbe Bedeutung, die Mantegna für die Malerei Venedigs besaß, der dieser Kunst, die ihre Werke bis zu seinem Auftreten vornehmlich aus Farbe und Licht schuf, durch die harten scharfen Formen seines plastischen Stiles Mark und festen Rückhalt verlieh. Durch die linearen Gefüge Pieter de Hoochs erhalten in ähnlicher Weise die flächenhaften Bilder Vermeers

mit ihrem zerfließenden Kontur ein festeres Gerippe, plastische Formen und kubischen Gehalt. Die breiten Rückwände werden ab und zu durchbrochen, der Raum wird durch gewaltsame Mittel ausgedehnt, und scharf und klar werden von nun an die Flächen umrissen, die bisher verschwimmend und unbestimmt ineinander übergingen.

Das fernere Schaffen Vermeers gleicht der liebevollen Arbeitsweise eines alten Kunsthandwerkers, der aus edlem Metalle gediegene Gefäße formt und sie mit kostbaren Steinen schmückt. Wie solche Gefäße wohl von dem Geschmack und der Kunstfertigkeit ihres Schöpfers Zeugnis ablegen, über seine menschlichen Erlebnisse und Schicksale aber keine Vermutungen zulassen, so verbirgt auch Vermeer beim Malen die Stimmungen, die ihn beherrschen, und verleiht im Bilde der heiteren Laune oder dem traurigen Bedrücktsein nicht Ausdruck.

Da weder Anzeichen jugendlichen Schöpferdranges, der einseitig auf ein bestimmtes Ziel losstürmt, noch die Anzeichen allzu gemessener herber Strenge der reifen Mannesjahre in diesen immer gleichmäßig sorgfältig gemalten und wohldurchdachten Bildern zu finden sind, so ist es fast un-

möglich, zu sagen, in welcher chronologischen Reihenfolge die weiteren Werke entstanden. Mühelos lassen sich zwar untereinander verwandte Bilder zu Gruppen zusammenstellen, doch die Aufeinanderfolge dieser Gruppen schwankt ebenso, wie die Folge der Bilder innerhalb derselben unklar ist. Außer dem einen Jugendwerke in Dresden vom Jahre 1656 trägt keines seiner Bilder eine Jahreszahl, und nur wenige äußerliche Umstände gibt es, die Schlüsse auf die ungefähre Entstehungszeit einzelner Gemälde zulassen.

Zwischen den Jugendwerken und jenen Gemälden, die mit Stilelementen Pieter de Hoochs durchsetzt sind, scheint das „Schlafende Mädchen" der ehemaligen Sammlung Rudolf Kann in Paris zu stehen. (Jetzt im Besitze von B. Altman in New York, Tafel 4.)

Die Größe des Formates und die warme Farbengebung verweisen schon äußerlich das Bild in Vermeers frühe Zeit; die Ähnlichkeit des Modelles mit der jungen Frau in der Kuppelszene weist ihm einen Platz in der Nähe dieses Gemäldes an.

Der veränderte künstlerische Sinn Vermeers offenbart sich am auffälligsten durch den Verzicht auf einen literarischen Inhalt. Das abgestufte lebhafte Mienenspiel, das im Dresdener Bilde als bedeutender Wirkungsfaktor herangezogen wird, ist der Ruhe und star-

ren Bewegungslosigkeit des tiefen Schlafes gewichen. Voller Freude über die neuen linearen Entdeckungen öffnet Vermeer die Rückwand und läßt den Beschauer in einen Raum blicken, an dessen äußerster Wand ein Tisch steht und ein Bild hängt, um durch die perspektivischen Verkleinerungen die Entfernung zu verdeutlichen. Ein schräg in den Raum gestellter Stuhl soll vorn ebenfalls den Eindruck der Tiefe fördern — aber so sehr sich Vermeer auch abmüht, das Bild nach der Tiefe hin auszudehnen, so kommt die Wirkung nicht recht zustande, und die Dinge im vorderen Zimmer kleben aufeinander.

Dieser ungewollte, flächenhafte Stil stört aber keineswegs. Denn die Gegenstände vorn, die zusammengeschobene türkische Tischdecke, der weiße Krug, die Serviette, die gefüllte blaue Fruchtschale, der Römer, das Weinglas und das Fruchtmesser, sind so malerisch gesehen, daß eine genaue lineare Perspektive diesem Flächenstil entgegenwirken würde.

An die lockeren farbigen Partien vorn schließen sich unvermittelt die strengen Vertikalen und Horizontalen der Wände an, und es entsteht dadurch ein unausgeglichener, zwiespältiger Eindruck. Nur mit Mühe bringt die markante Diagonale, die von dem Fuße des Amors im Gemälde links oben ausläuft und

über die linke Seite des Mädchens und die gerade Falte im Tischtuch nach rechts unten führt, Ordnung in die Unruhe. Die Stellung des Mädchens ist so gewählt, daß der Oberkörper von einem rechtwinkligen Dreieck umschlossen wird, dessen Basis diese Diagonallinie, dessen gleiche Seiten die Tischkante und der aufgestützte rechte Arm bilden.

Trotz dieses sorgfältig abgewogenen Aufbaues, der nicht offen zur Schau liegt und sich dem Blick nicht aufdrängt, fehlt diesem Bilde die rechte Konzentration, es enthält noch zu viel zwecklose Linien. Sich der überflüssigen Dinge zu entledigen und die wichtigsten Objekte, vor allem die menschliche Figur so hinzustellen und herauszuarbeiten, daß sich der Blick des Betrachters sofort auf sie einstellt, dies mußte jetzt das vornehmste Streben Vermeers sein.

Die Gruppe von Bildern, die er unmittelbar nach dem „Schlafenden Mädchen“ geschaffen haben wird, zeigt, wie vollkommen ihm dies in kurzer Zeit gelang. Diese Bilder, die durch die gleiche Malweise zusammengehören und durch die Verwendung desselben weiblichen Modells wie im „Schlafenden Mädchen“ in denselben Jahren wie dieses gemalt sein müssen, sind die „Briefleserin“ in Dresden (Königliche Gemäldegalerie, Tafel 5), der „Soldat und das lachende

Mädchen" in London (Sammlung Mrs. Joseph, Tafel 6) und die Dienstmagd, die Milch ausgießt, das sogenannte „Milchmädchen" des Amsterdamer Rijksmuseums (Tafel 7).

In diesen Gemälden leitet Vermeer den Blick nicht mehr von dem Hauptraum in Nebenräume weg, sondern richtet in geringem Abstande von der vorderen Bildfläche eine glatte Wand auf und setzt zwischen diese zwei Flächen voll und rund die Figur hinein. Schon jetzt sind auch die beiden Stile, die im Bilde des schlafenden Mädchens noch nebeneinander herliefen und hart zusammenstießen, zu einer innigen Einheit verschmolzen. Es gelingt ihm, die schier unüberbrückbaren Gegensätze zwischen Malerei und plastischer Form zu vereinigen. Die Form tötet bei ihm nicht die Malerei, und die Malerei löst nicht die Form auf.

Die wie voluminöse Massen hingebauten Figuren im Bilde der Sammlung Joseph erwecken die Vorstellung von abtastbaren Plastiken, und vor dem Bilde der Dienstmagd, die Milch ausgießt, hat man das Gefühl, im Raum um die Figur herumschreiten zu können. Zugleich ist die farbige Komposition so geistvoll, sind diese Bilder stofflich so gut gemalt und ihre Farben mit so feinem Geschmack gewählt, daß die Er-

innerung an diese Farbenharmonien nach dem Verlassen des Bildes noch lange im Betrachter nachklingt.

Die berühmte „Briefleserin" in der Dresdener Galerie ist unter diesen Werken das reifste. Mit sicherer Hand ist es aufgebaut. Die grüne Gardine deutet die vordere Fläche an, an die sich als feste Brüstung der Tisch unmittelbar anschließt. Frei und luftig steht dahinter die junge Frau, umringt von Linien und Flächen, die in logischen, kompositionellen Beziehungen zu ihr stehen. In ihrem Kopfe schneiden sich die Diagonalen des Bildes, zugleich steht sie auch im Mittelpunkte jener dritten Diagonale, die von dem vorderen Vorhang nach der entgegengesetzten hinteren Ecke führt, wo sie von der Lehne des schräggestellten Stuhles im rechten Winkel aufgefangen wird. Das warme Licht, das ebenfalls diagonal einfällt, bildet einen wichtigen Bestandteil des Gemäldes. Zum ersten Male erlangt es in einem Werke Vermeers eine der Farbe und der Linie gleichwertige Bedeutung. Indem es die glatte Wand, die Stoffe, die Früchte in der Schale und die weibliche Gestalt gleichmäßig überrieselt und umflutet, vereinigt es die harten Formen mit der Farbe und hält sie fest zusammen.

Von dem koloristischen Reiz dieses Bildes können

Worte keine Vorstellung geben. Das ganze Bild ist auf den Akkord Rot-Grün gestimmt. In dem Grün der leichten, seidigen Gardine vorn und in dem dunklen Rot des dicken Vorhanges am Fenster stehen sich diese Farben — wiederum diagonal — scharf gegenüber.

Wie nun von diesem roten Vorhange aus unten im Tischtuch von links her die roten Töne nach rechts hin zu der grünen Gardine übergehen und wie an der hinteren Wand die grünen Töne wiederum zu dem roten Fenstervorhang hingleiten, wie sich allenthalben ein wühlender Farbenkampf zwischen diesen beiden Tönen entspinnt, die sich in dem rötlich angehauchten Blondkopf und dem grünen Mieder der weiblichen Gestalt ausgleichen und versöhnen — dies alles ist so schlicht und schön gemalt, daß man vergeblich nach Ausdrücken sucht, um dieser Malerei gerecht werden zu können.

Auf ähnlichen farbigen und linearen Kompositionsprinzipien beruht die Gestaltung der beiden anderen Bilder dieser Gruppe, des „Milchmädchens“ und des Bildes „Der Soldat und das lachende Mädchen“.

Durch die gleiche Stellung beider Figuren erlangt das letztere, dem die verwegen aufragende Silhouette des jungen Kriegers einen kecken Reiz verleiht, räum-

liche Klarheit und Halt. Die gerade Gegenüberstellung der Figuren, die noch durch die annähernd parallelen Flächen der Stuhllehnen betont wird, und die Umschließung dieser Figuren durch gleichlaufende Umrißlinien verleiht dem Bilde eine herbe Strenge und Gebundenheit, zu der freilich der harmlose Vorgang und der lachende Gesichtsausdruck der Frau nicht recht paßt.

Auch die Gestalt des Milchmädchens ist von statuarischer Ruhe und eindringlich und groß in ihren Bewegungen. Durch die aufrechte Haltung und die ruhige, seitwärts gerichtete Lage der Arme, durch die geraden senkrechten Falten des weinroten Rockes und die breiten der gerafften Schürze, infolge der geschlossenen Silhouette, die auf der rechten Seite so steil und scharf vor der aufgehaltenen Wand herabläuft, übt das Bild trotz des banalen Inhaltes eine ernste und große Wirkung aus. Die Küchengeräte hängen und stehen nicht wahllos umher. Die Gegenstände an und vor der hinteren Wand sind in die gleiche diagonale Richtung wie der einfallende helle Lichtstrom gebracht, und die auf dem Tische ordnen sich jener zweiten Diagonale unter, die an dem rechten Arm der Frau entlangläuft.

Aus den Dingen und Menschen hat Vermeer in

diesen Bildern die höchsten malerischen Reize, die ihnen innewohnen, herausgelockt und festgehalten. Indem er die Farben bald als zähe Punkte körnig und fest aufsetzt, bald die Gegenstände mit weichem anschmiegsamen Pinsel streichelt, erlangen in jenem Gemälde der Briefleserin der knittrige leichte Gardinenstoff, das rote Tuch des Vorhanges, das sich mit Licht vollgesogen hat, und die wollige Tischdecke, die Spiegelung im Fensterflügel und die von Reflexen leicht aufgehellten Schatten, überzeugende, materielle Wirkung. Der gegen das Licht gesehene rote Rock und der schwarze Schlapphut des Soldaten, der sich mit dem lachenden Mädchen unterhält, sind mit einer weichen durchsichtigen Schattenschicht überzogen, und im pikanten Gegensatz dazu steht die fester und präziser gemalte Tracht der Frau, der blaue Rock, die schwarze und gelbe Bluse und das lichte weiße Kopftuch.

Das „Milchmädchen" ist vollends ein Wunderwerk malerischer Charakterisierung der Stoffe. Zäh und dickflüssig ergießt sich die Milch, locker und bröckelig ist das gebrochene Brot gemalt, und blinkend spiegelt sich das Licht im messingnen Korb an der Wand. Die Rückwand, die im Bilde der Sammlung Joseph zum größten Teile von einer Landkarte

Hollands und Westfrieslands bedeckt ist, die in der „Briefleserin“ das Feld für das Spiel der tausendfältig differenzierten Töne des Grün abgibt, ist hier eine helle, weißliche Fläche, die von dem langsam verebbenden Schatten belebt wird und in ihrer ungleichmäßigen kalkigen Art so gut getroffen ist, daß es fast den Anschein hat, als sei die Frau auf eine wirkliche Mörtel- und Kalkschicht gemalt.

In diesen Werken sind die Stilelemente Pieter de Hoochs in einer freien und eigenen Weise verarbeitet und alle äußerlichen Anklänge an seine Bilder abgestreift. Vor der „Straße in Delft“ kommt aber sein Name dem Betrachter noch einmal in die Erinnerung (Sammlung Six in Amsterdam, Tafel 8).

Pieter de Hooch stellte gelegentlich Ansichten belangloser Hofecken und kleiner Gärten mit hohen Mauern dar, die einige Male von Türmen der Delfter Nieuwe Kerk überragt werden. Die meisten dieser Bilder, von denen zwei, der „Hof eines holländischen Hauses“ der Londoner Nationalgalerie (Katalog 1906, Nr. 835) und der „Hof mit einer Laube“ in der Sammlung Strafford in Wrotham Park, 1658 datiert sind, werden heute in englischen Galerien aufbewahrt.

Vermeer mochte in dem Atelier seines Delfter Kunstgenossen diese ungemein reizvollen Bilder ge-

sehen haben und durch sie zu jenem Ausschnitt aus einer uninteressanten Delfter Straße angeregt worden sein, der ein hohes und ein niederes Giebelhaus und einige rote Dächer zeigt. Mehr als die äußere Anregung zu diesem schlichten Motiv verdankt er ihm aber nicht. Denn während Pieter de Hooch den Blick durch einen geöffneten Hausflur nach dem hinteren Plane des Bildes leitet oder die Ausdehnung des Terrains nach der Breite und nach der Tiefe hin durch Stakete und Mauern sinnfällig betont, da bedeckt Vermeer die ganze rechte Hälfte in kurzem Abstand von der Bildfläche mit einer hohen Giebelwand und verbaut auf der linken Seite den Blick in die Ferne durch Giebel und Dächer. Wie in mehreren Interieurszenen der folgenden Zeit von dem ganzen Raum nur die glatte Rückwand und ein Stück des Fußbodens zu sehen ist, so zieht Vermeer ganz ähnlich schon hier nur den vorderen Raum heran, der durch die glatten Häuserflächen und durch die zu diesen lotrecht laufende Rinne und die Rillen des Straßenpflasters verdeutlicht wird.

Vermeer hat aus diesem simplen Straßenausschnitt ungeahnte Schönheiten herausgeholt. Wie im Bilde des Milchmädchens oder wie in der Dresdener Briefleserin hat er sich hingebungsvoll ins Detail versenkt.

Die Fugen zwischen den kleinen Ziegelsteinen an der vorderen Häuserfläche, die Risse und Abbröckelungen im Gemäuer sind getreulich abgemalt, und doch hat er über diesen minutiösen Einzelheiten den Gesamteindruck nicht außer acht gelassen. In das warme Backsteinrot der Mauerflächen, die unten weiß getüncht sind, fügen sich das gelbliche Braun und das matte Grün der Fensterläden harmonisch ein, und diese stumpfen Farben klingen mit dem hellgrauen Wolkenhimmel, der einige bläuliche Nüancen aufweist, zu einem gedämpften grauen Akkord zusammen. Die beiden reinlichen Giebelhäuser, von denen das linke von blaugrünem Blattwerk umsponnen wird, die spielenden Kinder auf der Straße, die Magd, die in einem Hofe am Waschzuber steht, und die nähende Frau, die behaglich unterm Hauseingang sitzt, geben das Bild eines idyllischen Kleinstadtwinkels, dem alles Aufregende und Laute fern liegt. Und da diese effektlosen und unpathetischen Dinge gewissenhaft und immer gleich sorgfältig glatt, dünn und sauber gemalt sind, so entsteht durch den Inhalt und durch die Art der Darstellung ein reines, harmonisches Kunstwerk, aus dem derselbe beruhigte Geist spricht wie aus den weiblichen Gestalten, die Vermeer damals malte.

Im unmittelbaren Zusammenhang mit der Bildergruppe, an deren Spitze die Dresdener Briefleserin steht, muß auch die andere Landschaft Vermeers genannt werden, die „Ansicht von Delft“ im Mauritshuis im Haag (Tafel 9).

Über den Rotterdamer Kanal hinweg blickt man auf die breit hingelagerte Stadt, deren Mauern und Tore sich im Wasser spiegeln. Ein leichter Lufthauch bewegt fast unmerklich das stille Gewässer, in dessen Fluten breite, behäbige Boote und Kähne liegen. Ruhig und aufrecht stehen vorn kleine Staffagefiguren. Starr ragen die Türme und Zinnen der Stadt in die Luft. Auf blauem Himmelsgrunde schwimmen lockere wollige Wolken, die von der Sonne beschienen werden; ganz vorn aber zieht eine graue Regenwolke dahin. Es ist jener ewige Aprilhimmel Hollands, über den das Meer in raschem Wechsel Regenschauer und helle strahlende Sommerwolken hinziehen läßt; wo zwischen regenschweren dunklen Wolkenballen ein Stück des lachenden blauen Himmels jäh aufblitzt. Die vorderen Partien der Stadt, das Schiedamer und das Rotterdamer Tor und die Häuser hinter dem Stadtwalle sind von den Schatten der Wolken bedeckt; ihre Mauern und Dächer schillern noch feucht von rieselnden, perlenden Regentropfen; frisch und hell

leuchten im Hintergrunde unter den glitzernden Strahlen der Sonne der hohe Turm der Nieuwe Kerk und die roten Dächer der Straßen am Markte auf.

Der primitive Aufbau dieser Landschaft zeugt von höchstem Raffinement. Das unruhige Vielerlei eines Städtebildes mit seinen Ausläufern und Einbuchtungen, die bewegten zahllosen Übergänge vom Licht zum Schatten auf dem Gewirr der Dächer und Giebel hat Vermeer in einen dunklen Häuserstreifen, hinter dem ein hellerer aufragt, umgewandelt und so zur denkbar größten räumlichen Wirkung und Klarheit erhoben. Die dunkle Wolkenpartie am oberen Bildrand wirkt wie eine Soffitte, sie verdeutlicht den vorderen Plan und drängt den Blick nach der Mitte des Bildes, wo ihn die Stadt auffängt, die weit in den Raum hineingeschoben ist. Die Tore und Häuser, die am Ufer entlang stehen, sind als gerade Flächen gesehen und in eine der Bildfläche parallele Ebene gebracht, hinter die wiederum die Gebäude des letzten Planes unvermittelt gestellt sind.

Die scharfe Kontrastierung der sonnenbeschienenen hellen Gebäude mit der davorliegenden, dunkleren Gebäudemasse läßt einen vermittelnden Raum zwischen diesen beiden Gruppen vermuten und so innerhalb der Stadt eine weite Ausdehnung ahnen.

Um aber den Blick des Betrachters gleich in die Tiefe zu ziehen und nach dem Mittelplane hinzuleiten, hat Vermeer das vordere Ufer und die Wasserfläche breit und flauer angelegt. Der Blick, den hier keine Einzelheiten aufhalten, gleitet also rasch darüber hinweg und stellt sich auf die schärfer und präziser gemalten Details des Stadtbildes ein.

Der farbige Reichtum des Gemäldes ist unerhört. Das flüssig gemalte, sandige Gelb am vorderen Ufer, die weißen, schwarzen, blauen und zitronengelben Töne der Figuren, die hier stehen; die in satten Farben gehaltene Häuserpartie, an der ein klares und tiefes Rot mit scharfem Blau wechselt, das wiederum durch Grün gedämpft wird, und die silbrigen, blauen und grauen Töne des Himmels vereinigen sich zu einem strahlenden Farbenbukett. Die Luft, die diese Landschaft durchweht, ist kräftig und feucht, doch lockert sie die Formen nicht auf und umhüllt die Lokalfarben nicht mit einem gleichmäßigen Luftton.

Dieses Nebeneinander der ungebrochenen Farben, die mit hartem spitzen Pinsel aufgetragen sind, so daß das Bild mit körnigen Punkten übersät ist, gleicht der Malart, in der die eben erwähnte Bildergruppe geschaffen ist. In allen diesen Bildern faßt Vermeer die einzelnen Gegenstände im Raum scharf ins Auge

und bringt die genau beobachteten Details sorgfältig auf die Leinwand. Er sieht die farbige Erscheinung des Einzeldinges nicht im Zusammenhang mit der farbigen Erscheinung der benachbarten Objekte und mit dem Raume selbst, er hält die Gegenstände nicht durch einen gemeinsamen Farbenton zusammen — und trotzdem wirken diese aus Einzelbeobachtungen peinlich zusammengefügten Bilder einheitlich und groß, nicht unruhig und nicht kleinlich.

Die Ansicht von Delft bildet den Höhepunkt dieses Stiles.

Nachdem Vermeer den psychologischen Ausdruck und die Bewegungen seiner Gestalten auf ein Mindestmaß beschränkt hat, nachdem er die überflüssigen Linien und Flächen in seinen Räumen weggelassen, die Komposition konzentriert und die Figuren in einer prägnanten Form herausgearbeitet hat, blieb ihm als letztes Ziel, die bunte Farbenpalette zu vereinfachen, die farbige Erscheinung der Dinge in die knappste koloristische Formel umzusetzen.

Die Bilder, in denen er dies vollbrachte, sind die Wunderwerke der holländischen Kunst geworden.

In der „Briefleserin" der Sammlung van der Hoop im Amsterdamer Rijksmuseum vereinigen sich die

künstlerischen Eigenschaften des Johannes Vermeer van Delft in ihrer vollendetsten Gestaltung, in ihrer kostbarsten und anmutvollsten Form. (Tafel 10.) Die souveräne Meisterschaft eines Malers, der den Problemen seiner Kunst hingebungsvoll nachspürt und von vielen Seiten her die Vollendung zu erlangen trachtet, strahlt diese Leinwand wie ein blanker Spiegel schlicht und voller Hoheit aus.

Vor einer weißgrauen Wand, an der eine grünliche Landkarte mit blauem Stabe hängt, steht eine junge Frau in bequemer, weiter Tracht. Über einem grünen Rock trägt sie eine lichtblaue Jacke mit gelben Schleifen, straff hält ein grünes Band ihr blondes Haar am Hinterkopf zusammen. Ihr Antlitz ist leicht zu dem Brief hinabgeneigt, den sie mit beiden Händen festhält und dessen Inhalt sie bedachtsam und mit vor Spannung halb geöffnetem Munde liest. Wie sie so inmitten der Polsterstühle an dem blaugedeckten Tische steht, der eine gelbe Perlenkette, einen Brief, ein Schleiertuch und eine geöffnete Kassette trägt, stellt sie die Verkörperung eines Menschen dar, dessen Inneres gesammelt und beruhigt ist, und der sich vornehm und bedeutend äußert.

Aus der Umklammerung durch das satte Blau der Polsterstühle und des Tischtuches hebt sich ihre licht-

blaue Jacke leicht und luftig heraus. Unter dem Spiel des milden Lichtes, das schräg einfällt und die Gegenstände sanft durchdringt, entsteht auf diesem weichen wattigen Stoff ein Hin- und Hergewoge von blauen und milchig-weißen Tönen. Das Auge des Malers registriert die zartesten Nüancen und Reflexe, und mit lockerer Hand sind die Abstufungen von dem durchsichtigen Dunkelblau im Schatten bis zu dem hellsten bläulichen Ton duftig und zart hingemalt. Der Farbenauftrag ist überall flüssig und dünn, nur vereinzelt finden sich noch einige körnige Punkte. Auch die starre Strenge des Aufbaues ist jetzt gelockert und gelöst; die geraden Linien des kompositionellen Systems sind verwischt und die Anordnung der Dinge ist ungezwungener und freier geworden.

Vollkommen neu ist der malerische Stil.

Vermeer hat in diesem Bilde die Tendenz, das Material der Stoffe zu charakterisieren und ihre farbige Erscheinung darzustellen, überwunden. Er will nicht mehr die Einzeldinge realistisch wiedergeben; mit erlesenem Geschmack trifft er eine koloristische Auswahl und wandelt die Buntheit der Dinge in die schlichteste Farbenharmonie um.

Die Hauptfarbe seiner Palette wird jetzt Blau, jenes reine Blau dunkler Kornblumen, das tief und duftig

zugleich ist. In den Bildern, die seinen Stil in der höchsten Vollendung zeigen, schlägt dieses Blau einen sonoren vollen Ton an, den ein Gelb von der Art frischer Zitronen hell und kräftig begleitet. Durch die Abstimmung der Gemälde auf dieses komplementäre Farbenpaar Ultramarinblau-Gelb erwecken diese Bilder den Eindruck farbiger Totalität, obgleich die Palette die denkbar reduzierteste Farbengebung aufweist. Diese Vereinfachung und weise Beschränkung hat eine klare, kräftige Wirkung der Farben zur Folge und verleiht dem Bilde einen lebhaften Farbenkontrast von wunderbarer Frische und silberner Reinheit.

Gelb ist erheblich lichtstärker als das komplementäre Blau. Da also das dunkle Blau als Gegengewicht ein helles lichtes Gelb erfordert, so bringt Vermeer in diesen Bildern das Gelb an stark beleuchteten Stellen an, um den lichten Ton der gelben Dinge auch äußerlich zu motivieren; auch läßt er an flächenhafter Ausdehnung die gelben Partien hinter jenen des Blau zurücktreten.

In der Amsterdamer „Briefleserin" freilich ist diese Beschränkung des Gelb ein wenig weit getrieben. Die gelben Schleifen an der Jacke der Leserin, die gelben Perlen der Kette auf dem Tisch und die goldgelben Nägel, mit denen die Polsterstühle beschlagen sind,

vermögen nicht recht den blauen Flächen farbig die Wage zu halten. Stark übertrieben wird der Eindruck farbiger Unausgeglichenheit jetzt allerdings noch dadurch, daß an vielen Stellen, an denen es früher nicht sichtbar war, das Blau im Laufe der Zeit durchgewachsen ist.

Die „Dame mit dem Perlenhalsband“ im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Tafel 11) stellt sich dem Gemälde der Briefleserin an Vollendung und künstlerischem Wert zur Seite; in der fein abgewogenen Verteilung der Farben ist es diesem überlegen.

Diese junge Frau, die in einem lichterfüllten Gemache vor einem kleinen Wandspiegel steht und eine Perlenkette um den Hals schlingt, ist eines jener stillen, feinen Wesen, an die man zuerst denkt, wenn der Name Vermeers genannt wird. Aus ihrer vornehmen Tracht und Haltung, aus den kindlichen Zügen ihres zarten Gesichtes und den langsamen Bewegungen spricht das Wesen einer Frau zu uns, die ohne Not und ohne Erschütterungen der Seele in reicher Behaglichkeit dahinlebt, und deren sorglich behütete Tage durch die Beschäftigung mit Musik und mit Versen, durch die Beschäftigung mit Schmuck und mit kostbaren Stoffen erfüllt sind.

Die gleiche wohlige Stimmung atmen auch die

Farben. Die gelbe Jacke und der gelbe Vorhang bringen einen heiteren freudigen Ton in das Bild, dem das prachtvolle Gewoge des dunklen Blau im Tuche, das vorn auf dem Tische liegt, und die blaue chinesische Vase dämpft und mildert. Zwischen diesem blauen Tuche, zwischen dem Vorhang und der Jacke, den Angelpunkten der farbigen Komposition, vermitteln die rotbraunen Töne der Polstersessel, die gelbbraune Tischplatte und der gelbgraue Rock der Frau die Übergänge. Zusammengehalten aber werden alle Farben durch das sonnige Licht. Es läßt die runde chinesische Vase glänzend aufleuchten, es überzieht wie mit einem zarten schimmernden Hauch die perlgraue Wand, und es umfließt weich und kosend die Gestalt der Frau.

Diese junge weibliche Gestalt ist überaus herrlich und scheinbar mühelos gemalt. Wie der gelbe Atlasstoff ihrer Jacke, der von warmen weißgrauem Hermelin umrahmt wird, auf der hellgrauen Wand steht, wie der reine Teint der schlanken Arme und die matten Perlen dazu gestimmt sind, und wie diese erlesene Farbenharmonie in dem hellen Rot der zierlichen Schleife im blonden Haar eine heitere Krönung erfährt — dies alles hat selbst im Werke Vermeers kaum seinesgleichen.

Durch die bestrickende Anmut dieser Kunst, die ohne alle Prätension und ohne virtuose Mittel schlicht und ehrlich geformt ist, zieht dieses Bild den Betrachter an und übt durch die klaren Linien und Farben eine fast feierliche Wirkung aus, die einem das alte Wort Winckelmanns von der Kunst der Griechen, das Wort von der „edlen Einfalt und stillen Größe“ vor diesem holländischen Werk in die Erinnerung ruft.

Vielleicht ist die „Perlenwägerin“ der Sammlung P. A. B. Widener in Philadelphia eine Vorarbeit zu diesem Bilde. Vermeer verwendet hier annähernd dieselben Gegenstände und ordnet sie auch in ähnlicher Weise an.

An einen Tisch, dessen dunkelblaue Decke zurückgeschoben ist, stellt er eine Frau in einem blauen, hermelinbesetzten Sammetjackett. In der Rechten hält sie eine Wage, mit der sie die Perlen eines Schmuckes wiegt. Ihr seitwärtsgeneigter Kopf wird von einer weißen Haube umrahmt, die sich von einem dunkelgrauen Gemälde an der Wand, das das jüngste Gericht darstellt, wirkungsvoll abhebt. Die Farbe des Fenstervorhanges ist wiederum Gelb.

Das Bild entbehrt noch der Straffheit und Konzentration. Die Haltung und die Bewegungen der Frau

sind lässiger und das Licht hat noch nicht ganz den hohen Grad blendender Helle erlangt wie in dem Raume des vorigen Bildes, der von Sonnenglanz erfüllt ist.

Die äußerliche Ähnlichkeit, die Werke wie die „Perlenwägerin" und die „Dame mit dem Perlenhalsband" untereinander haben, zeigt, wie gleichgültig Vermeer das Gegenständliche seiner Darstellungen war. Da ihn nur der malerische Gehalt der Dinge interessiert, so kehren in verschiedenen Perioden seines künstlerischen Schaffens Bilder mit gleichem gegenständlichen Inhalt oder in gleicher äußerer Aufmachung wieder.

Das „Milchmädchen" — um ein Beispiel herauszuziehen — steht mit seitwärtsgeneigtem Kopf an einem Tische und gießt aus einem Kruge Milch aus. In dem „Mädchen mit der Wasserkanne" (Metropolitan Museum in New York, Tafel 12) stellt Vermeer wiederum eine Frau mit weißer Haube dar, die an einem Tische steht, deren Kopf in gleicher Weise geneigt ist und die mit der Hand einen Krug umfaßt. Aber trotz der Ähnlichkeit des Vorganges — welch tiefgehender Unterschied zwischen beiden Bildern! Im ersteren umschließt eine strenge scharfe Silhouette die aufrechte Gestalt; kühles Licht fällt in den Raum,

und die präzis gezeichneten und realistisch gemalten Gegenstände sind mit mathematischer Genauigkeit den Diagonalen untergeordnet, so daß das Bild bei aller technischer Vollendung eine gewisse Kälte ausströmt. Hier aber, in dem „Mädchen mit der Wasserkanne", ist alles weicher, lockerer und großflächiger. Die Arme der Frau liegen nicht mehr eng am Körper an; sie selbst scheint im Begriff zu sein, an das halbgeöffnete Fenster zu gehen (wahrscheinlich um Blumen zu begießen), und durch diese Bewegung bekommt ihre Haltung etwas Wiegendes. Im Gemälde des Milchmädchens stehen auf dem Tische kleingemusterte Tongefäße, ein kleiner geflochtener Korb und rauhes bröckeliges Brot. Auf dem Tische des zweiten Bildes aber sind diese kleinlichen Dinge durch ein breitflächiges rundes Becken, durch eine Kanne von schlichter Form und eine einfache gelbe Kassette ersetzt. Diese breit hingestellten und groß geschauten Dinge und die breit dastehende Frau mit der verhältnismäßig weit ausladenden Haltung der Arme sind fließend und breit gemalt und geben dabei doch alle Feinheiten des Licht- und Schattenwechsels wieder, den das seitwärts einfallende Licht auf den Stoffen hervorzaubert. Der entzückend leicht gemalte dünne Leinenkragen der Frau und ihre weiße Haube sind

4*

in Licht getaucht, und diese Partien geben zusammen mit der gelben Jacke und dem dunklen blauen Rock ein Werk, das den anderen bedeutenden Schöpfungen dieser Zeit, der „Briefleserin" im Amsterdamer Rijksmuseum und der „Dame mit dem Perlenhalsband", in nichts nachsteht.

Das Stoffgebiet, welches der holländische Maler des 17. Jahrhunderts in das Bereich seiner Darstellung zog, ist häufig eng begrenzt. Die Künstler, deren Begabung nicht allumfassend war, beschränkten sich in bescheidener Selbsterkenntnis auf ein Darstellungsgebiet, das ihrer Begabung besonders lag. Indem sie zeitlebens Stilleben, Landschaften oder Marinen, Genrebilder oder Architekturstücke schufen, erstarkte im engen Kreis ihre künstlerische Kraft und blieb echt und ursprünglich.

Unter jenen anderen holländischen Künstlern, die auf allen Gebieten der Malerei Meister waren, steht Vermeer neben Rembrandt an der ersten Stelle. Die Mehrzahl seiner Werke behandelt zwar häusliche oder gesellschaftliche Szenen, aber diese genremäßigen Bilder offenbaren zugleich, daß ein eminent guter Stilllebenmaler in ihm steckte. In der Anordnung und der malerischen Behandlung der Küchengeräte oder

der Schmuck- und Zierstücke seiner Bilder erweist er sich als ein Schilderer des Stillebens, der die Kraft und Natürlichkeit Kalffs mit dem aparten Farbensinn Abraham van Beijerens verband. Selten nur malte er Landschaften, aber wenn er dann einmal der Natur gegenübertrat, dann entstanden so traditionslose, so kühne und neue Bilder wie die „Ansicht von Delft", mit der die Landschaftskunst seiner Zeitgenossen um Jahrhunderte übersprungen zu sein scheint. Auch die Porträtmalerei, die an dem Ruhm der holländischen Kunst so großen Anteil hatte, fand in Vermeer einen glänzenden Meister.

Von seinen Bildnissen ist das Porträt einer Frau in der Budapester Galerie das früheste (Tafel 13). Es entstand zwar nicht vor dem Dresdener Gemälde vom Jahre 1656, von dem es durch die glatte Malweise sehr abweicht. Aber es kann auch nicht nach dem Jahre 1660 entstanden sein. Hierfür spricht die Tracht, welche die vom Ausgange der fünfziger Jahre des 17. Jahrhunderts ist. Und dann verrät es auch — was bei späteren Werken nicht in dem Maße der Fall ist — den Einfluß Rembrandts. Dieses Bildnis gleicht in der Auffassung aufs stärkste Rembrandts Porträt einer Frau in der Sammlung Jussupoff in St. Petersburg, das ebenfalls in den Jahren um 1660 gemalt wurde.

Darf auch die Ähnlichkeit der Kleidung, die sich bis auf die Vorsteckschleife erstreckt, natürlich nicht als Beweismittel herangezogen werden, so ist die Art, wie die Figur im Bildraum steht, wie sich die Lage der Hände, die in beiden Bildern einen Fächer halten, gleicht, doch mehr als eine zufällige Übereinstimmung.

Das Budapester Bild ist fast eine Wiederholung im Gegensinne von dem Porträt Rembrandts. Gemalt ist es freilich ganz im Stile Vermeers. Erstaunlich gut ist es ihm gelungen, den unschönen Kopf und die ungraziöse, hausbackene Gestalt, die das weite Kleid nicht gerade begünstigt, durch die vornehme Malerei in eine elegantere Sphäre zu rücken. Die Noblesse, mit der die Handschuhe und die Bänder daran gemalt sind, läßt an ähnliche Partien in den Porträts des Velasquez denken. Die gelbe Vorsteckschleife auf dem weißen Schulterkragen gibt einen diskreten Farbenfleck von apartem Reiz, und ähnlich fein mag auch ehemals der rotgedeckte Tisch auf der rechten Seite und das Gelb des Polsterstuhles links, das heute kaum noch sichtbar ist, zu dem dunkelblauen Gewand gestanden haben.

Die unschönen Züge dieser Frau sind auch dem Studienkopf eines Knaben eigen, der im Berliner

Kupferstichkabinett aufbewahrt wird, und sie kehren etwas verfeinert im Antlitze jenes „Mädchens mit der Flöte" wieder (Tafel 30), das Vermeer im letzten Jahrzehnt seines Schaffens malte. Die untereinander verwandten Gesichter lassen es als möglich erscheinen, daß der Künstler in dem Budapester Bildnis seine Gattin, in dem „Mädchen mit der Flöte" eine Tochter und in dem Studienkopf einen Sohn porträtiert hat.

Am auffallendsten ist die Verwandtschaft der Gesichtszüge der Frau des Budapester Bildes mit denen des Knaben, der auf der Ölstudie im Berliner Kupferstichkabinett dargestellt ist (Tafel 14). Dieser Knabe hat dieselben schweren Augenlider, die derbe Nase und die vollen, geschwungenen Lippen wie die Frau. Der Ausdruck, der bei dieser dumpf ist, wirkt bei dem Knaben störrisch, und das gebräunte Gesicht hat in seiner robusten Gesundheit und trägen Ruhe fast etwas Animalisches an sich. Dabei ist dieser Knabenkopf trotz des verschlafenen Ausdruckes nicht unsympathisch; er fesselt vom ersten Blick an durch die packend und lebensvoll festgehaltene Physiognomie und die breite, großzügige Auffassung.

Wie im Budapester Bilde ist auch in dieser Ölstudie die Lichtquelle links oben und die Verteilung des Lichtes und des Schattens ist auf beiden Gesich-

tern die gleiche: der Schatten bedeckt zur Hälfte den Mund und das Kinn, er hebt sich scharf und dunkel von dem beleuchteten Nasenrücken ab, läßt die Partien am und unter dem linken Auge frei und wird unten, an der linken Wange, von einem Reflex leicht aufgehellt. Mit dem Gemälde „Mädchen mit Flöte" hat dieser Kopf außer den eigenartigen hohen Augenbrauen, die ebenso lang und ebenso geschwungen sind, in der technischen Behandlung die breiten weichen Linien gemein, die das ovale Gesicht glatt umgrenzen, so daß es sich von den benachbarten dunklen Schattenpartien ohne vermittelnden Übergang scharf heraushebt. Auch der Leinenkragen des Knaben erinnert in der breit angelegten Malweise und in der Faltenlage an das weiße Schultertuch des Mädchens mit der Flöte.

Die übrigen Partien des Knabenbildnisses sind mit kurzen Zügen eines ziemlich harten Pinsels schmiegsam hingesetzt, und da das Bild unvollendet geblieben ist, so fehlen an manchen Partien — wie etwa am rechten Auge — der malerischen Ausführung die letzten Feinheiten. Die mit wenig Strichen vorgezeichneten Teile des Oberkörpers sind noch nicht mit Farbe ausgefüllt, ebenso ist am linken Bildrand eine vorgezeichnete Partie unvollendet geblieben, von

der man nicht recht weiß, was sie vorstellen sollte, da hier das Bild abgeschnitten ist. Der koloristische Eindruck der Studie wird durch die helle braune Untermalung bestimmt, von der die braune Gesichtspartie mit den geröteten Backen, dem roten Mund und dem braunblonden Haar über der Stirn, der dunkle rotbraune Hut und der weiße Kragen sich ungemein frisch und lebhaft abheben. (Siehe hierzu Anmerkung Seite 133.)

Der Mädchenkopf in der Brüsseler Galerie Arenberg ist mehr als die Porträtdarstellung einer jugendlichen Person (Tafel 15). Die Zufälligkeiten und Eigenheiten des Modelles sind abgestreift und die Gestalt ist zu einem Typus jungfräulicher Reinheit und Anmut erhoben. Ihr Blick ist still und groß auf den Beschauer gerichtet, den sie über die Schultern hinweg unsicher ansieht, und ihren Mund umspielt ein kaum merkliches Lächeln. Die weichen Rundungen ihres blaßroten Gesichtes und die Stirn, die durch die im Licht fast unsichtbaren Wimpern und Augenbrauen sehr hoch erscheint, werden von einer fahlen Beleuchtung modelliert, die diesen Kopf mit magischem Reiz umgibt.

Erinnert der Zauber dieses Antlitzes an die ge-

heimnisvolle Stimmung, die von der Gestalt der Mona Lisa Lionardos ausgeht, so ist die wohlgeordnete Komposition, die nichts verschleiert und nichts unklar läßt, wieder ganz holländisch. Ein System von Diagonalen und parallelen Linien durchkreuzt das Bild. Ihre Richtungen werden von dem Licht, von dem herabfallenden gelben Kopftuch und von dem ganz lichten, bläulichen Schultertuch, dessen unruhige Falten an das Faltengekräusel der Jugendwerke erinnern, angegeben, und so steht dieser Kopf vor dem dunklen Grunde unverrückbar fest und seine Drehung wirkt nicht wie eine momentane, hastige Wendung.

Kommt man mit der Erinnerung an dieses Bild nach dem Haag und sieht dort im Mauritshuis den anderen Mädchenkopf, den Vermeer nicht viel später danach malte, dann versinkt vor dem zweiten Werke das Brüsseler Bild, es erscheint plötzlich nichtig und sein Beleuchtungseffekt ein wenig theaterhaft. (Tafel 16.)

Schon äußerlich, in der Komposition, macht sich die größere Reife geltend. Auch dieses Bild ist wundervoll durchkomponiert, aber das Schema ist verdeckt. Der Kopf, der dort mit einem scharfen Ruck aus der diagonalen Randlinie des Schultertuches nach der entgegengesetzten Richtung ausbiegt, ist im Zu-

sammenhang mit dem Körper gesehen und wird mit diesem durch das herabfallende Kopftuch, das sich in seiner Lage der Vertikalen nähert, zu einer geschlossenen harmonischen Einheit verbunden. Dieses Tuch erfüllt noch die weitere Funktion, mit seinen strengen geraden Linien den Kurven und Biegungen dieses zart geformten Gesichtes ruhig entgegenzuwirken und im Bilde durch seine starre Lage diesem Köpfchen, das sich so locker und leicht auf dem schmächtigen Körper dreht und wendet, Halt zu gewähren.

Das künstlerische Vermögen, die plastische Wirkung eines gut durchmodellierten Körpers mit seiner malerischen Erscheinung in Einklang zu bringen, zeigt sich hier wieder von der besten Seite. Die lichtesten und farbenkräftigsten Stellen liegen in einer Ebene, und auch hierbei spielt das herabfallende, starkbeleuchtete blaue Ende des Kopfschales eine wichtige Rolle. Die Falten des Kragens, die im Brüsseler Bilde unruhig an der Schulter entlangliefen, sind in diesem Haager Gemälde geglättet, und die malerische Behandlung ist im allgemeinen weicher und sanfter geworden. Zwar sind oberhalb der Stirn die blauen Partien des Turbans mit entschlossenen breiten Pinselstrichen hingemalt, aber anschmiegsam und nachgiebig bildet Vermeer

die farbigen Brechungen des gelblich-grünen Schulterkragens und die sanften Übergänge im Gesichte nach.

Dieses Bildnis gehört zu den köstlichsten Werken des Delfter Vermeer und ist eines der schönsten Bilder, welche die große und an unvergänglichen Werken überreiche holländische Kunst hervorgebracht hat. Dieses sanfte graziöse Mädchen, das aus erstaunten Augen verwundert in die Welt blickt, und dessen schmale rosige Lippen noch kindliche Unberührtheit atmen, ist von einem Künstler geschaut und gestaltet worden, dessen Sinne und Empfindungen lauter und edel waren. Und so geht von diesem schlichten holländischen Mädchenkopf durch die Einfalt der Darstellung, durch die milde, beruhigende Harmonie der schönen Farben auf stumpfem, dunklem Grunde und durch seinen innigen, seelenvollen Ausdruck eine stille und feierliche Wirkung aus wie von italienischen Madonnen und wie von Bildwerken Griechenlands.

Langsam und schrittweise erreichte Vermeer die Höhen seiner Kunst. Er hatte jetzt alle künstlerischen Probleme bewältigt und konnte nun als ein Meister, der die Ausdrucksmittel der Malerei souverän beherrscht, ohne Rücksichten auf technische Schwierigkeiten sich frei dem künstlerischen Schaffen hingeben.

In dieser Zeit, in der letzten Hälfte der sechziger Jahre etwa, könnten jene graziösen Genrebilder entstanden sein, die zumeist einzelne Momente diskreter Liebeständelei zwischen vornehmen Paaren darstellen. Hierher gehören Bilder wie „der Herr und die Dame am Klavier“ in Windsor Castle, der „Liebesbrief“ der Sammlung Alfred Beit in London, das entzückende „Mädchen mit dem Weinglas“ der Braunschweiger Galerie, ferner die „Dame und die Dienstmagd“ in der Sammlung James Simon in Berlin, der „Herr und die Dame beim Wein“ im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum und in amerikanischem Privatbesitz folgende Werke: „Dame mit Laute“ (Mrs. Collis P. Huntington, New York), „Schreibende Dame“ (J. Pierpont Morgan, New York), „die Musikstunde“ (Henry C. Frick, New York) und das „Konzert“ (Mrs. Gardener-Museum, Boston).

Lassen sich über die chronologische Entstehung dieser Werke kaum Vermutungen aufstellen, so läßt sich doch auch diese Gemäldereihe wieder in kleinere zusammengehörige Bildergruppen aufteilen.

Jene Kniefigurenbilder, in denen die Menschen aus der Nähe dargestellt sind, also das Bild der Sammlung Simon (Tafel 17), die „Dame mit der Laute“ und die „Schreibende Dame“ gehören dann zu-

sammen. In diesen Gemälden wird der farbige Eindruck durch die Zusammenstellung von Blau und Gelb bestimmt: die Dame trägt in allen drei Bildern eine hermelinbesetzte gelbe Jacke und auf dem Tisch liegt jedesmal eine blaue Decke. Diese blaugelben Farbenharmonien und die Kostüme der Frauen erinnern noch an die Farben und an die Tracht im Bilde der „Dame mit dem Perlenhalsband" und sie sind wahrscheinlich bald nach diesem entstanden.

Die „Guitarrespielerin" in der Sammlung John G. Johnson in Philadelphia (Tafel 18) ist unvollendet; die Farben sind noch nicht verrieben, sondern stehen hart nebeneinander. Man könnte deshalb annehmen, daß Vermeer über der Ausführung des Gemäldes gestorben sei, wenn nicht das Kostüm, der weißseidene Rock und die hermelinbesetzte gelbe Jacke, die wieder in dem charakteristischen farbigen Verhältnis zu dem Blau der Tischdecke und des Vorhanges steht, das Bild in eine frühere Zeit als 1675, das Todesjahr des Künstlers, verwiesen. Es gehört zu jenen drei Kniefigurenbildern; entstand also ebenfalls in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts.

An die straffe Komposition und an die aufrechte Stellung der Frau vor der rechten Seitenwand im Bilde „Dame mit dem Perlenhalsband" läßt auch der „Lie-

besbrief“ der Sammlung Beit denken (Tafel 19), der durch die steilen Linien der Vorhangfalten, des Gemälderahmens an der Wand und am Rock der Dienerin eine gleich strenge und klare Wirkung erlangt. Dieser „Liebesbrief“ muß aber auch bald nach dem Gemälde „Dame und Dienstmagd“ in der Sammlung Simon gemalt sein, denn in beiden Bildern wurde offenbar dasselbe Modell für die Dienstmagd verwandt.

Der Beitsche „Liebesbrief“ stellt stilistisch die Verbindung zwischen den Kniefigurenbildern und jenen Genrebildern Vermeers her, in denen die Figurengruppe im Zusammenhang mit einem größeren Raum gesehen ist. Unter diesen gehören das „Konzert“ in Boston (Tafel 20) und der „Herr und die Dame am Klavier“ in Windsor Castle (Tafel 21) zusammen, beides Bilder, deren Figurenstaffage sich an der hintersten Wand des tiefen Gemaches befindet, und denen beiden die gleiche Raumauffassung gemeinsam ist. Zwischen diesen und einer zweiten Gruppe, die aus den untereinander ähnlichen Gemälden „Herr und Dame beim Wein“ (Tafel 23) und „Die Musikstunde“ (Tafel 24) besteht, könnte als vermittelndes Werk das Braunschweiger Bild des Mädchens mit dem Weinglase stehen (Tafel 22).

Entsprechend dem größeren Raumausschnitt und

den zahlreicheren Dingen, die Vermeer von jetzt an wieder in das Gemälde einführt, wird auch seine Farbengebung wieder differenzierter und reicher. In dem Bilde in Windsor Castle entspinnt sich über den schwarz-weißen Fliesen ein fröhliches, farbiges Spiel. An die große bunte Tischdecke schließt sich das Blau eines Polsterstuhles an, das wiederum in dem stumpfen Schwarz der Herrentracht, die durch eine weiße Schärpe, einen weißen Kragen und weiße Manschetten belebt wird, und in dem schwarzen Übergewand, das die Dame über dem roten Rocke trägt, gedämpft ausklingt.

Die sonnigen Farben des Berliner und des Braunschweiger Bildes werden von dem Rosarot des Atlasgewandes der Frau beherrscht. In beiden Bildern ist der Fußboden nicht mehr mit schwarz-weißen, sondern mit wärmer wirkenden rotbraunen und graublauen Fliesen belegt.

Die trinkende Dame des Berliner Gemäldes trägt eine weiße Leinenhaube und der Herr, dessen Kopf mit einem schwarzen breitrandigen Filzhut bedeckt ist, ist in einen grauen Schultermantel gehüllt. Auf dem Stuhle und auf der Bank liegt ein blaues Kissen, ein lichteres Blau kehrt im hinteren Fenstervorhang wieder. Der goldene Rahmen der

Landschaft auf der grauen Wand und das bunte Fensterwappen, die türkische Tischdecke und die rotbraune Guitarre fügen sich belebend der warmen Farbenstimmung ein.

Einen kühleren Gesamtton weist das Braunschweiger Bild auf, das dem Berliner Werke gegenständlich eng verwandt ist. Diese Genreszene besticht vor allem durch die hohe malerische Schönheit des Stillebens auf dem Tische, das von einer gelben Zitrone, einem leuchtend blauen Delfter Teller, einem Tonkrug und von einem schimmernden weißen Tuch mit duftigen blauen Schatten gebildet wird.

Die Reinheit der Farben, die ungekünstelte Grazie der Linien und die naive, sorglose Heiterkeit der Menschen in allen diesen Bildern, vereinigen sich zur höchsten anmutvollen Wirkung, die mit den spröden Mitteln und der herben Formensprache der holländischen Kunst erreicht werden konnte.

In früheren Zeiten, da man beim Betrachten von Gemälden vor allem auf den Inhalt sah, schob man solchen Genreszenen anekdotische Pointen und kleine Novellen unter. Aber ist es zum Verständnis dieser Werke wirklich nötig, über diese Briefschreiberinnen eine Liebesgeschichte zu erfinden, die musizierenden

jungen Leute als Akteure in einem amorösen Roman anzusehen und darüber nachzusinnen, welche Rolle im Braunschweiger Gemälde jener nachdenkliche Mann spielt, der abseits von dem Paare im Hintergrunde sitzt? Die Kunst Vermeers verzichtet selbst in solchen Genreszenen auf alle literarisch gefärbten Anspielungen und läßt den Menschen nur durch seine Erscheinung wirken.

Diese Erscheinung und die momentanen Bewegungen sind mit verblüffender Treffsicherheit vom Auge des Künstlers eingefangen. Wie im „Liebesbriefe" der Sammlung Beit die behäbig dastehende Magd erfaßt ist, die gleichgültig und ein wenig gelangweilt durch das Fenster hinaus auf die Straße sieht, und wie lebensvoll die flinken Bewegungen der schönen Briefschreiberin charakterisiert sind, oder wie im Braunschweiger Gemälde die junge Frau verschämt aus dem Bilde herauslächelt, das konnte in der holländischen Kunst jener Tage kein anderer Künstler so leicht und ohne Pose darstellen wie Vermeer.

Eine überragende Meisterschaft vollends spricht aus der Auffassung jener drei Menschen im „Konzert" in Boston, die andächtig und weltvergessen in das Gewoge der Melodien untergetaucht sind. Diese Ge-

stalten drängen sich dem Blicke des Beschauers nicht durch interessante Handlungen und lebhafte Bewegungen auf; der Reiz dieser stillen Menschen erschließt sich nur dem, der sich liebevoll der Betrachtung des Bildes hingibt.

Ebenso unaufdringlich sind auch die Dinge, die Stoffe und Möbel, die doch alle höchstes malerisches Können verraten, dargestellt. Die Atlasröcke der jungen Damen mit ihren schillernden Lichtern, die Vermeer im Braunschweiger und Bostoner Bilde malte, können in der vollendeten Malweise des Stoffes getrost neben jenen weißen Atlasroben bestehen, die Gerard ter Borch so meisterhaft darzustellen verstand. Aber während in den Gemälden dieses eminent geschmackvollen und distinguierten Künstlers die Brillanz der Malerei häufig absichtlich zur Schau gestellt ist, ordnen sich in den Gemälden Vermeers die mit größtem technischen Geschick und mit malerischer Bravour dargestellten Atlasgewänder bescheiden dem Gesamtbilde unter.

Auch noch in dieser späten Periode bereitet die Raumgestaltung durch lineare Mittel Vermeer einige Schwierigkeiten. Er bringt zwar in den Interieurs die Tiefenwirkung zustande — aber wie sehr muß er sich abmühen, um diese Wirkung hervorzurufen! In dem

Bilde aus Windsor Castle (Tafel 21) — um ein Beispiel zu nennen — schieben sich große schwarz-weiße Bodenfliesen nach hinten, an der Decke markiert die Balkenlage räumliche Abstände, und seitwärts, an der Fensterwand, zwängen sich vier scharf gezeichnete parallele Linien in die Tiefe. Rechts aber ragt ein Tisch mit einer gewaltigen Decke, die schwer auf dem Boden aufliegt, in das Bild herein, und hinter diese Kulisse ist dann noch ein Stuhl gestellt und zuletzt auf den Boden ein breites Cello hingelegt.

Im Verhältnis zu dem erstrebten und auch erreichten Raumeffekt mutet dieser übertriebene Aufwand von den Eindruck fördernden Mitteln barock an. Dabei erschwert sich Vermeer in solchen Bildern die perspektivische Darstellung durch den eigentümlichen Standpunkt, den er beim Malen einnimmt. Er wählt seine Stellung nicht außerhalb des Raumes, den er malen will, sondern er stellt sich in den Raum selbst hinein. Bei einigem Abstand von der idealen vorderen Raumschicht würde er die Dinge wie in einem Diorama wohlgeordnet und flächenhaft erblicken. So aber, wo er selbst zwischen ihnen steht, drängt sich seinen Augen die plastische Erscheinung der einzelnen Gegenstände auf, und er vermag nur mit größter Mühe das körperhafte Hinter-

einander in ein flächenhaftes Nebeneinander umzuordnen.

Aus diesem Naherücken an die Dinge erklärt sich auch die Ungenauigkeit in den Größenverhältnissen, die mitunter die Objekte in seinen Bildern aufweisen. Die Dinge, in deren unmittelbarer Nähe er steht, sieht er viel zu groß, die entfernten zu klein. In dem Gemälde des „Soldaten und des lachenden Mädchens" zum Beispiel (Tafel 6), hat der Soldat, der doch nur in geringer Entfernung von dem Mädchen sitzt, im Verhältnis zu diesem eine viel zu große Gestalt.

Der Mangel an Distanz bringt aber auch noch den weiteren Nachteil mit sich, daß einige Male die vordersten Gegenstände aus der Bildfläche herausfallen, wie beispielsweise im Gemälde in Braunschweig (Tafel 22) der Fensterflügel, der dort vor der vordersten Bildfläche in der Luft zu schweben scheint. Vermeer, der diesen Übelstand selbst empfinden mochte, suchte ihm durch verschiedene Mittel abzuhelfen. Zu diesem Zwecke bringt er häufig vorn einen Tisch an, der wie eine Rampe wirkt, hinter welche die Dinge gestellt sind, und der zugleich wie eine dunkle Kulisse die Gegenstände dahinter gewaltsam in die Tiefe drängt, oder er betont die vordere Fläche äußerlich durch einen Vorhang, der in der Form einer gerafften Gardine von jetzt an häufig in seinen Werken vorkommt.

Das Bild „Der Astronom“ im Städelschen Institut in Frankfurt am Main (Tafel 25) ist ein Beispiel für die Verwendung des Tisches im erwähnten Sinne. Ähnlich wie in früheren Zeiten niederländische Landschaftsmaler in ihren Landschaften am vorderen Bodenrand dunkle Versatzstücke, Baumstümpfe und große Blattpflanzen anbrachten, damit sich das dahinterliegende Terrain heller und luftiger davon abhebt, baut Vermeer hier ganz vorn mit Hilfe eines Schemels und eines Tisches eine Art Wall hin, über den hinweg man in das hellere Zimmer blickt.

Dieses Gemälde, das außer der echten Signatur eine falsche Bezeichnung und die falsche Jahreszahl 1669 trägt, ist dem „Astronomen“ der Sammlung Alphonse de Rothschild in Paris sehr ähnlich (Tafel 26). Da dieser 1673 datiert gewesen sein soll, so wird auch das Gemälde im Städelschen Institut in dieser Spätzeit Vermeers entstanden sein.

Auch ohne die Datierung, die ja nicht ganz sicher ist, würde man das Frankfurter Bild des Astronomen in die letzte Schaffensperiode Vermeers versetzen. Statt der schönen lichten Farbenharmonie seiner Meisterwerke beherrscht eine stumpfere graubraune und blaugrüne Färbung das Bild, die in ihrem Ton recht gut zu der etwas kahlen Stimmung dieses Studier-

zimmers paßt. Eckig und steif heben sich von der graubraunen Hinterwand, die farbig zu weit nach vorn kommt, eine gerahmte Landkarte, ein Polsterstuhl und ein brauner Schrank mit Büchern und einem Himmelsglobus ab, und vergeblich kämpft das helle Sonnenlicht durch den reichen Wechsel von Licht und Schatten auf dieser Wand gegen die Langweile der Linien an. Die gehäuften Dinge auf dem Tische, die gelbe Papprolle, die weiße Karte und das bunte dicke Tuch, unter dessen Farben ein kräftiges Blau stark hervortritt, werden von den Sonnenstrahlen umfangen und aufgelockert, freilich ohne die letzte Weichheit und luftige Leichtigkeit der Stilleben auf den früheren Bildern Vermeers zu erlangen.

An künstlerischer Größe reicht das Bild nicht an die bedeutendsten Werke Vermeers, etwa an das Gemälde der „Dame mit dem Perlenhalsband" oder an die „Briefleserin" des Amsterdamer Rijksmuseums heran. Vergegenwärtigt man sich beim Betrachten des Gemäldes aber nicht die besten künstlerischen Leistungen seines Schöpfers, tritt man mit naiven Sinnen vor dieses Bild, dann übt es immerhin eine reine und tiefe Wirkung aus. Als ein überragendes Meisterwerk erscheint es aber vollends, wenn es mit den üblichen Gelehrtenbildern in Vergleich gesetzt

wird, die in den siebziger Jahren von anderen holländischen Künstlern gemalt wurden. In jenem Jahrzehnt und später wurden Gelehrte neben dem Büchertisch in steifer Pose dargestellt, die eine Hand dozierend ausgestreckt oder auf ein Buch gelegt und den Blick auf den Beschauer gerichtet — ganz so, als hätten sie schon damals einem Photographen gesessen. Vermeer aber gibt mit dem Bilde eines Astronomen das Bild des verstandesklaren holländischen Gelehrtentums überhaupt. Inmitten des nüchternen Raumes ist dieser feine blondlockige Mann, der nachdenkend von der Sternenkarte aufblickt, so gut ein Abbild des aufgeklärten Hollands am Ende des 17. Jahrhunderts, wie es der träumende und sinnende Hieronymus im traulichen Gehäuse für den spintisierenden Deutschen der Zeit Dürers war.

Da Vermeer beim Malen den Blick jetzt wieder schärfer auf die Details einstellt, so konnte seine Pinselführung nicht mehr breit, weich und schmelzend sein. Das blaue Gewand mit dem orangefarbenen Futter ist in einer festen und glatten Manier gemalt, die Hände sind prägnant herausmodelliert, und die Partien des Tischtuches, die das Licht am hellsten bescheint, hat er wieder durch helle körnige Punkte charakterisiert.

Dasselbe Milieu, ähnliche Farben und die gleiche malerische Behandlung kehren in dem Astronomenbilde der Pariser Sammlung Alphonse de Rothschild wieder, das dem Frankfurter Exemplare auch in der Komposition verwandt ist (Tafel 26). Durch die geschlossene Linie, die von dem Globus über den rechten Arm des Gelehrten führt und die in der Rückenlinie ausläuft, erhält dieses Bild eine erstaunliche Konzentration, und schon äußerlich wird durch diese Linie der innige Kontakt versinnbildlicht, der zwischen dem Haupte des Astronomen und dem Globus, dem Objekt seines Nachdenkens, besteht.

In einer ähnlichen Haltung, aber im Gegensinne, hat Vermeer auch den „Geographen" in der Sammlung des Vicomte du Bus de Gisignies in Brüssel dargestellt, (Tafel 27) und aus diesem Grunde ist dieses Gemälde zeitlich in die Nähe des vorigen zu stellen, obgleich die Pinselführung erheblich abweicht. Wo Vermeer in den beiden Astronomenbildern die Dinge klar, fest und körnig malt, da ist hier der Strich seines Pinsels weich und verschwommen und in den lockeren Falten des weiten grauen Gewandes merkwürdig kraftlos.

Wenn man unter den Gemälden Vermeers nach einem Bilde sucht, das die Verbindung zwischen der

Gruppe der Gelehrtenbilder und den vorhergehenden Genreszenen herstellt, so erweist sich der „Liebesbrief" im Amsterdamer Rijksmuseum als ein Werk, das Eigenschaften beider Gruppen enthält (Tafel 28). Die sitzende Dame scheint dieselbe und ungefähr im gleichen Alter zu sein wie die des Bildes „Dame und Dienstmagd" der Sammlung James Simon in Berlin. In beiden Darstellungen trägt sie eine gelbe Jacke, die mit Hermelin besetzt ist, und in beiden Bildern ist sie mit großen Perlohrringen und mit einer Perlenkette geschmückt. Auch die Dienstmagd scheint beide Male dieselbe zu sein. Die härteren und bunteren Farben und die vielen kantigen Linien deuten aber schon auf eine spätere Entstehungszeit hin.

Tritt man aus einem dämmrigen, dunklen Raum plötzlich in ein Zimmer, das im hellsten Sonnenglanz daliegt, dann erscheinen im ersten Moment die Dinge in dem hellen Zimmer übermäßig frisch und bunt. Hat sich das geblendete Auge aber nach einiger Zeit an die Helligkeit gewöhnt, so verlieren die Gegenstände allmählich ihren allzu grellen Glanz, ihr Kolorit nimmt wieder einen gedämpften und milderen Ton an.

Einen solchen Moment, in dem die Gegenstände ihre Farben unter den blendenden Sonnenstrahlen im stärksten Grade aufleuchten lassen, hat Vermeer in

diesem „Liebesbriefe" gewählt. Das zitronengelbe Hermelinjackett der Dame, die eine braune Laute hält, der stark blaue Rock der Magd mit der braunen Jacke und dem leuchtend weißen Kopftuch sind die lautesten Farben im Bilde, und diese Farben, die sich in ihrer Leuchtkraft gegenseitig erhöhen und steigern, heben sich überdies noch von einem rot-goldenen, ledernen Tapetenstreifen ab. Die schwarz-blauen Bilderrahmen, die in den anderen Gemälden Vermeers kaum hervortreten, sprechen hier stark mit, ebenso das braune Holz des Kamins und der grüne Tuchstreifen daran, das blaue Kissen auf dem Boden und die glatten blauen und geäderten weißgrauen Fliesen, auf die das scharfe, kalte Licht prall auffällt. Die flirrende, sprühende Farbigkeit der beiden Frauen vor der rot-goldenen Tapete zieht immer wieder den Blick auf sich, und es erscheint fast selbstverständlich, daß der vordere Raum nebensächlich und langweilig ausgeführt ist. Der Blick, der sich nur auf das kräftige farbige Zentrum im hinteren Raume einstellt, achtet gar nicht auf die schlechte Verkürzung des roten Polsterstuhles vorn und wird nicht gewahr, daß die Gardine aus demselben glatten pappigen Material zu bestehen scheint wie die vordere Seitenwand.

Dieses Gemälde, das im allgemeinen glatt und be-

dächtig ausgemalt ist, macht aus der Ferne einen kalten und unharmonischen Eindruck; beugt man sich aber auf dasselbe hinab und läßt man die Farben ganz aus der Nähe auf sich einwirken, dann gleicht es einer sauberen, schönen Schmelzarbeit, die mit funkelnden Perlen besetzt ist.

In dem Gemälde „Die Klöpplerin" im Louvre in Paris (Tafel 29) hat der Künstler den raschen Linien- und Beleuchtungswechsel einer lebhaft bewegten Gestalt festgehalten.

Dieses kleine Bild könnte zeitlich zwischen dem „Liebesbrief" der Sammlung Beit in London und dem anderen „Liebesbriefe" im Rijksmuseum entstanden sein. Die Spitzenklöpplerin sitzt in ähnlicher Haltung da, wie im ersteren Bilde die briefschreibende Dame am Tische sitzt. Die Lage der Arme gleicht der der Briefschreiberin, soweit als es die verschiedenartige Beschäftigung nur irgend zuläßt, ebenso ist die vornübergeneigte Kopfhaltung in beiden Bildern gleich, und in gleicher Weise sind beide Gestalten von einer lebendigen, scharfen Linie umrissen.

Der Umstand, daß dem Künstler anderseits dasselbe grün und gelb gemusterte blaue Tuch, das er im „Liebesbriefe" des Rijksmuseums als Gardine verwendet, hier als Tischdecke dient, spricht

zwar noch nicht für die ungefähr gleiche Entstehungszeit dieser Bilder, wohl aber das buntfarbige, lebhafte Kolorit. Der Rock der Klöpplerin ist blaugrün, die Jacke, über der sie einen weißen Kragen trägt, gelb, das Klöppelkissen hellblau und das Kissen auf dem Tische, aus welchem rote und weiße Garnfäden hervorkommen, tiefblau.

Um die flinken, unruhigen Bewegungen der Klöpplerin zu charakterisieren, überstreut Vermeer das Bild mit flimmernden zähen Punkten und stellt das flackernde Lichtspiel, das durch das Hin- und Herbewegen des Körpers auf dem Antlitz und auf dem Gewand der Frau entsteht, durch einen unvermittelten Licht- und Schattenwechsel dar. Um aber trotzdem eine ruhige Bildwirkung zustande zu bringen, spannt er diese Szene so in die Bildfläche ein, daß zwei markante gerade Linien, die eine parallele Lage zu den Diagonalen des Bildes haben, die Figur einschließen. Vermeer, der hier vor allem die farbigen Reize festzuhalten sucht, unterdrückt trotz dieser vorwiegend malerischen Bestrebungen keineswegs die plastische Form. Ebenso stark wie die malerische Erscheinung tritt auch die körperliche dieses Mädchens hervor, dessen Arme und dessen nach vorn geneigter Kopf vollkommen rund und körperhaft wirken.

Der eifrigen Klöpplerin, deren gespannte Aufmerksamkeit sich der behenden Arbeit zuwendet, steht als ein Abbild verträumter Ruhe das „Mädchen mit der Flöte“ gegenüber (Sammlung Jhr. de Grez in Brüssel, Tafel 30).

Das Flötenspiel der Frau ist zu Ende. Die Hände sind gesenkt, schwer und breit liegen die Arme auf dem Tische auf und stützen den leicht nach vorn geneigten Oberkörper, den eine graublaue Jacke mit weichem breiten Pelz umschließt. Der ovale Kopf mit den hohen, gebogenen Brauen ist erhoben, und aus grünlich beschatteten Augen richtet sie ihren Blick weit in die Ferne. Sie scheint ihrer Umwelt gänzlich entrückt zu sein; unbewußt ist ihr Mund leicht geöffnet, ihr Blick ist leer, und alle ihre Sinne sind gespannt nach innen gelenkt, um den noch leise nachklingenden Melodien zu lauschen.

Ein fremdartiger breiter Hut mit braunen, gelbbraunen und weißen Streifen, den wohl die Seefahrer aus den Kolonien mit nach Holland gebracht haben, verleiht ihrem schmalen Kopf, dessen große Gesichtsflächen der Glanz zweier Perlen im Ohr hüpfend umspielt, einen phantastischen Reiz. Aus der ruhigen Haltung dieser Gestalt, die sich von einem dunkelblauen, graugrünen und braunen

Gobelin abhebt, spricht eine ernste Größe, aus dem verträumten Antlitz eine seelische Kraft, und aus der geistvollen Anwendung der malerischen Mittel eine künstlerische Feinheit, die dieses Bild neben die besten Werke Vermeers rücken.

Die reichere Palette deutet darauf hin, daß es später als die Bilder seiner Glanzperiode entstanden sein muß, und zudem ist der Gobelin der gleiche, den Vermeer in dem späten Bilde „Das Atelier" der Wiener Galerie Czernin verwendet, und mit dem in der ebenfalls später entstandenen Allegorie im Mauritshuis im Haag das Podium bedeckt ist.

Als im Jahre 1663 der Franzose Balthazar de Monconys auf seinen Reisen nach Delft kam, besuchte er auch das Atelier des Johannes Vermeer. Freilich, wie er in seinem Reisetagebuch berichtet, vergebens, der Künstler hatte kein einziges Gemälde in seiner Werkstatt stehen. Da nun das eben genannte Atelierbild der Galerie Czernin nach Vermeers Tode im Jahre 1675 im Besitze seiner Witwe war, so muß es nach 1663 entstanden sein. Vermutlich wurde es in den Jahren um 1670 gemalt. Denn in der Raumauffassung und Lichtbehandlung erinnert es noch an seine mehrfigurigen Genreszenen; die Vorliebe, einen Gobelin

am vorderen Bildrande anzubringen, macht sich jedoch erst in den Gemälden seiner letzten Jahre geltend.

Der Künstler hat sich hier selbst bei der Arbeit dargestellt (Tafel 31). Er ist in eine geschmackvolle Tracht gekleidet: über einem weißen Untergewand trägt er einen schwarzen Anzug, dessen Jacke geschlitzt ist; seine Füße sind mit roten Strümpfen und weißen Gamaschen bekleidet; das Haupt, dessen langes braunblondes Haar auf die Schultern herabfällt, bedeckt ein schwarzes Barett. Den Raum durchflutet helles, gleichmäßiges Licht, dessen Vermeer bei der Arbeit an seinen lichterfüllten Bildern dringend bedurfte. Ringsum sind die aus seinen Werken wohlbekannten Dinge: die Polsterstühle mit den funkelnden goldenen Nägeln, die er gern in den Bildern anbrachte, die weißen und dunkelgrauen Fliesen, an deren matten Glanz er sich so freute, der Tisch mit dem aus einer blaugrünen Decke, aus Büchern und einer Gipsmaske gehäuften malerischen Stilleben, und eine Landkarte, vor die er seine Modelle zu stellen liebte. Die Frau, die ihm hier Modell steht, ist in ein blaues Gewand gekleidet und hält ein großes Buch mit gelbem Einband in der Linken. Eine Trompete in der rechten Hand und ein Lorbeerkranz im Haar charakterisieren sie als Viktoria. Ähnlich wie Rem-

brandt mehrere Male eine mit Attributen versehene weibliche Halbfigur etwa als „Flora" gemalt hat, stellt auch Vermeer das Modell auf seiner Leinwand als Halbfigur dar. Er hat die Gestalt mit Kreide vorgezeichnet und so wie wir es schon von seiner unvollendeten Studie eines Knabenkopfes her kennen, beginnt er auch hier damit, zunächst die oberste Partie, den Lorbeerkranz, mit Farbe auszufüllen.

Es ist schade, daß diese „Viktoria" nicht auf uns gekommen ist! Aus diesem lichtumflossenen Modell, das von den einfallenden Strahlen geblendet die Augenlider senkt, und aus dem lichten Farbenklang Blau-Gelb des Gewandes und des Buches muß unter Vermeers Händen ein gutes Bild entstanden sein. Denn daß er zu der Zeit, als er die „Viktoria" malte, durchaus noch die künstlerische Vollkraft besaß, beweist ja dieses Atelierbild selbst. Wie fein ist das Weben des Lichtes in diesem kühlen Raum geschildert, das sich blitzend in dem metallenen Kronleuchter und in den Nägeln der Stühle fängt, das sanft an der Rückwand hinstreicht und im mittleren Plane aus unsichtbarer Quelle voll und breit einströmt! In der Technik kommt Vermeer dem Beschauer nicht durch virtuose Effekte entgegen, sondern er zieht ihn durch die gediegene Schönheit des malerischen Vortrags und

durch den undefinierbaren Reiz der edlen Farbengebung an.

Trotz der malerischen Vollendung und der Reinheit des Stiles enthält dieses Atelierbild doch schon einen Hinweis darauf, daß sich in dem künstlerischen Sinne Vermeers eine geringfügige Schwankung und Trübung vollzogen hat. Bisher stellte er nur das dar, was wirklich durch die Malerei dargestellt werden kann: die farbige Schönheit der Dinge, das Licht und die Luft. Indem er aber jetzt eine Siegesgöttin malt, trägt er einen gedanklichen Inhalt in das Bild hinein, das nicht mehr allein durch den malerischen Gehalt auf die Sinne wirken, sondern auch durch das allegorische Beiwerk, durch das Buch, den Kranz und die Trompete, die Gedanken an eine Siegesgöttin auslösen soll.

Eine derartige Allegorie ist uns im Gemälde „Das Neue Testament" im Mauritshuis im Haag erhalten (Leihgabe von Dr. Abraham Bredius, Tafel 32).

Vermeer, dessen klarem Verstand und dessen empfänglichem Sinn für das Malerische visionäres Schauen und dichterisches Gestalten fremd war, scheiterte notwendigerweise bei dem Versuche, das Neue Testament in einem Bilde zu verkörpern.

In unglaublich nüchterner Weise setzt er eine weib-

liche Figur, die den rechten Fuß auf einen Globus stützt und die rechte Hand gefühlvoll vor die Brust legt, an einen erhöhten Tisch. Ihr Blick, der innig und hingebungsvoll sein soll, ist pathetisch und verdreht nach oben gerichtet. Auf dem Fliesenboden windet sich eine Schlange, die von einem schweren Stein zerdrückt wird; dahinter liegt ein Apfel. Eine aufgeschlagene Bibel, ein Kelch, ein Kruzifixus, ein Dornenkranz und das Gemälde einer Kreuzigung von der Hand des Jacob Jordaens vervollständigen das allegorische Beiwerk, ohne allerdings den genaueren Sinn des ganzen Bildes recht verdeutlichen zu können. Aber die Frage, was das Bild bedeutet, tritt ja auch hinter der viel wichtigeren Frage, wie das Bild gemalt ist, weit zurück! Auf diese Frage erhält man eine präzise und schöne Antwort. Die malerischen Qualitäten dieses Werkes lassen seinen geistigen Inhalt als nebensächlich und belanglos erscheinen und lassen dem Betrachter den theatralischen Aufbau vollkommen vergessen.

Der künstlerische Hauptakzent ruht auf dem Vorhang, der im Lichte dahängt, und dessen prachtvoll gemalten Fluß der Falten unten ein tiefblaues Stuhlkissen aufhält. Das gewirkte Muster dieses Gobelins weist die Farben Grün, Blau, Braun, Rotbraun mit

ihren Nuancen auf, und diese Farben kehren in größeren Flächen auf der rechten Seite im wesentlichen wieder, so daß der Vorhang trotz seiner exponierten Lage im Bilde, die durch das Licht und die kräftigen Farben noch betont wird, den Blick nicht zu stark auf sich lenkt, sondern in den Farben der anderen Seite ein Gegengewicht findet. Das Blau des Stuhlkissens kehrt drüben in der Tischdecke, im Mieder der weiblichen Gestalt und in dem Bande wieder, an dem die Glaskugel an der Decke hängt. Das schmale Tuch unter der Bibel ist grün, im Teppich auf dem niederen Podium herrschen die Farben Grün und Gelbbraun vor, und das Kolorit des Jordaensschen Gemäldes ist zu einem dunkelbraunen Ton zusammengefaßt. Die gläserne Kugel, der goldene Kelch und der goldene Christuskörper auf dem schwarzen Kreuz, das Gemälde, die schweren und die leichten Stoffe sind zu einer geschlossenen, malerischen Einheit verbunden; ihre Zusammenstellung wirkt nicht unruhig und ihre Farben flattern nicht auseinander. Die Ausführung des Bildes ist makellos und glatt wie eine Lackarbeit; der vom Licht beschienene Vorhang ist wieder mit unzähligen hellen Punkten übersät und mit raschen Pinselzügen ist das Gefältel des Atlasrockes zu großen Faltenlagen zusammengerafft.

Die Neigung des Künstlers, in seinen Gemälden nicht bloß durch malerische Mittel zu wirken, sondern den Betrachter auch durch literarische Ideen zu fesseln, macht sich jetzt selbst in den Szenen aus dem Alltag geltend. Das Bild „Dame am Spinett" der Londoner National Gallery (Tafel 33), mit dem Gemälde eines brieftragenden Kupidos ist ein Beispiel hierfür. Dieses Kupidobild besaß Vermeer schon seit langem, bereits in einem Jugendwerke, in dem „Schlafenden Mädchen" der Sammlung Altman in New York, hängt es an der Wand des vorderen Raumes. In diesem Falle wurde Vermeer aus kompositionellen Gründen veranlaßt, das Bild anzubringen, das ohne Rücksicht auf die Darstellung vom Bildrand überschnitten wird, so daß nur der linke Fuß des Amors sichtbar ist. In dem Gemälde der Dame am Spinett aber hängt es breit und aufdringlich an der Wand. Der Amor mit dem abgeschossenen Bogen und mit dem Brief in der erhobenen Linken soll die Situation der jungen Frau erläutern, deren lächelnder Blick erwartungsvoll in die Ferne gerichtet ist, während die Finger auf dem Spinett achtlos einige Akkorde anschlagen.

Von dieser unkünstlerischen Pointe abgesehen, ist das Bild eine gute malerische Leistung aus Vermeers später Zeit, in die es wegen des Kolorits und wegen

der Ausführung, die von der zauberhaften Luftigkeit und lockeren Weichheit der besten Bilder abweicht, zu versetzen ist. Die vielen harten, kantigen Linien, die an das Frankfurter Astronomenbild erinnern, sind hier bewußt zu einem originellen künstlerischen Effekt verwendet: das Bild stellt ein künstlerisches Spiel mit der steilen Vertikalen dar. Die Hauptlinien am Fenster führen kerzengerade in die Höhe, die Gemälde an der hellgrauen Wand sind im Hochformat gehalten, der Spinettdeckel ist im rechten Winkel aufgeklappt, und die Frau, deren gelblichweißer Atlasrock steile Längsfalten wirft, steht aufrecht und gerade da.

Dieser Betonung der steifen Vertikalen wirkt außer dem schrägen Lichteinfall die diagonale Anordnung von drei markanten blauen Farbenflecken ausgleichend entgegen. In dem Polsterstuhl setzt dieser blaue Ton tief, voll und breit ein, er kehrt in etwas hellerer Färbung in der Jacke der weiblichen Gestalt wieder und endet in der hellblauen Himmelspartie der Landschaft im goldenen Rahmen an der grauen Wand. Das blaue Mieder der Frau ist das farbige Zentrum des Bildes: auf das Blau dieses Mieders, das von dem fröhlichen hellen Rot der kleinen Schleifen am Gewand und im Haar anmutig umgeben wird, sind die blauen Töne,

die außer in der Landschaft und in dem Stuhle noch auf dem Spinettdeckel und in den Fliesen wiederkehren, harmonisch abgestimmt.

In fast die gleiche Tracht, die aus Frankreich kam und am Beginne der siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts in Holland Mode wurde, ist das junge Mädchen gekleidet, das im Bilde der ehemaligen Sammlung George Salting in London am Spinett sitzt und den Blick dem Beschauer zuwendet (jetzt National Gallery in London, Tafel 35). Die malerische Ausführung des Bildes ist jener des vorigen Gemäldes ähnlich, aber trockener und schwächer. Das Bild könnte Vermeers letzte Arbeit gewesen sein.

Schon früher einmal hat der Künstler das Bildnis einer sitzenden jungen Frau am Spinett geschaffen, die ebenfalls aus dem Gemälde herausblickt (Sammlung Alfred Beit in London, Tafel 34). Er setzte sie da vor eine ganz einfache graue Wand und spannte diese Komposition mit feinem Gefühl für die Linienwirkung so in die Bildfläche ein, daß durch die Geschlossenheit der Linie und durch die ruhige klare Faltenlage ein großer, tiefgehender Eindruck zustande kam.

Die Stellung des sitzenden jungen Mädchens am Spinett im Bilde der ehemaligen Sammlung Salting

ist fast genau so wie die der jungen Frau im Beitschen Bilde. Trotz dieser äußerlichen Übereinstimmungen sind diese beiden Schöpfungen an künstlerischem Wert gänzlich verschieden. Der verinnerlichten Gestaltung und dem milden, beseelten Ausdruck der Frau im Gemälde der Sammlung Beit steht hier eine elegante, graziöse Aufmachung und die muntere Drolerie eines runden, von Kräusellöckchen umrahmten Gesichtchens gegenüber.

Auf den bauschigen Falten des modischen gelben Atlasrockes und des blauen Übergewandes, das unnatürlich stark schillert, gleißen unruhige Lichter, und die malerische Behandlung der Dinge im Zimmer, vor allem des Spinetts, ist von indifferenter Glätte. Die Luftigkeit, die frische, helle Luftigkeit und durchsichtige Klarheit der früheren Bilder ist dahin; ein brauner Ton, der vorn in der hellbraunen Baßgeige einsetzt, verleiht dem Bilde die charakteristische Färbung.

Im Verhältnis zu den glatten und ausdrucksarmen Genreszenen, die um die Mitte der siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts in Holland von den damals beliebten Modemalern geschaffen wurden, erhebt sich das Werk des Vermeer der letzten Jahre an malerischer Kultur, an künstlerischer Kraft und an gesun-

dem und echten Empfinden hoch über alle Bilder dieser Zeit. Aber einen Maler vom Range Vermeers darf man ja gar nicht mit der Künstlergeneration aus der Verfallzeit der holländischen Kunst vergleichen! Für seine große Kunst bieten nur seine eigenen Werke den angemessenen Maßstab. An der schlichten Hoheit, an den Licht- und Farbenwundern der „Dame mit dem Perlenhalsband“, der „Brieflese-rin“ im Rijksmuseum oder des „Mädchenkopfes“ im Haag gemessen, erscheint dann freilich die künstlerische Spannkraft in den Bildern der letzten Jahre gelockert und das malerische Empfinden getrübt.

Diese Wandlung der Kunst Vermeers erklärt sich aus der Wandlung der holländischen Kultur im 17. Jahrhundert, deren Wesen in den Bildern des Johannes Vermeer van Delft den reinsten und vollkommensten künstlerischen Ausdruck fand. Beim Betrachten der holländischen Kultur im 17. Jahrhundert zeigt sich, daß viele Eigenschaften, die man an der Kunst des Johannes Vermeer rühmt, Eigenschaften seines Volkes waren.

Zwei gewaltige Aktionen, der Befreiungskampf von der spanischen Herrschaft und die Gründung des riesenhaften Kolonialreiches, bestimmen im 17. Jahrhun-

dert die Geschicke der Republik der Vereinigten Niederlande und spiegeln den Charakter und die Sinnesart dieses Volksstammes scharf und deutlich wider. Den Freiheitskämpfen fehlt jede überschwängliche Pathetik, und die effektvollen oder romantischen Taten, die der Geschichte südlicherer Länder Farbe und Reiz verleihen, sucht man in diesem hartnäckigen Ringen um die politische und religiöse Freiheit vergebens. Ebenso fehlt den Entdeckungs- und Eroberungsfahrten nach den fernen Erdteilen jeder romantische Zug. Weder die lockende Sehnsucht nach unbekannten Fernen und die Lust nach ungeahnten Abenteuern, noch der ideale Drang, die unbekannten Gebiete der Erde zu erforschen, trieben die Holländer in die Welt hinaus. Ihre Entdeckungsfahrten entsprangen dem Wunsche, dem Handel neue Wege zu erschließen, und kluge kaufmännische Erwägungen trieben sie zu den kolonialen Eroberungen an. Unverhüllt zeigt sich hier ein starkes Verlangen nach Gewinn; man dachte nicht entfernt daran, diese berechnende Politik auch nur zum Schein mit kolonisatorischer Tätigkeit auf kulturellem und religiösen Gebiete zu bemänteln. Im Innern des Landes wird die Ausübung der schwerfälligen Regierungsform häufig durch die Interessenpolitik der Kaufleute durch-

kreuzt. Die Wissenschaft, die Literatur und die religiösen Äußerungen sind von demselben nüchternen und hellen Geist durchtränkt. Es ist kein Zufall, daß von allen Zweigen der Wissenschaft die Philologie in Leiden die üppigsten Blüten trieb, und es erscheint fast selbstverständlich, daß in diesem aufgeklärten Lande Spinoza den Substanzbegriff im monistischen Sinne deutete und daß der scharfsinnige Mathematiker Descartes hier eine Zufluchtsstätte fand. Wie die robuste, breite Sprache, der tändelnde Leichtigkeit und elegante Grazie fremd ist, ist die Dichtkunst erdhaft und wirkt dort, wo sie feurigen Schwung erstrebt, gesucht und manieriert und dort, wo sie sich der lateinischen Sprache und Form bedient, frostig, glatt und leer. Auch die Äußerungen des religiösen Glaubens, die Gefühle des Herzens und die Empfindungen des Gemütes, sind von scharfem Verstand überprüft. Die Gläubigen werden in den holländischen Kalvinistenkirchen nicht durch mystischen Schauer, durch Weihrauch und berauschende, sinnbetörende, künstlerische Effekte gefangen genommen, sondern kahl und schmucklos ist das Innere dieser weißgetünchten Hallen gebildet, durch deren große Fenster das Sonnenlicht breit einströmt und die fernsten Winkel durchleuchtet.

In der bildenden Kunst finden diese Eigenschaften,

der klare Intellekt und der durchaus der Wirklichkeit zugewandte Sinn, den edelsten Ausdruck in den Gemälden des Delfter Vermeer. Denn Rembrandt erhebt sich durch den übersinnlichen Glanz und das mystische Helldunkel seiner Werke, durch seine reiche und starke Phantasie und sein tiefes dichterisches Empfinden über den Charakter und die Sinnesart seiner holländischen Heimatsgenossen empor, er wird in seinen Schöpfungen, deren Grundton selbstverständlich holländisch ist, zum Deutschen. In den klaren und wohldurchdachten Kompositionen Vermeers aber hat sich der helle, aufgeklärte Verstand seiner Landsleute gleichsam in eine künstlerische Form umgesetzt. Der kluge, praktische Sinn, der dieses Volk von Kaufleuten reich und groß machte, kehrt bei dem Künstler Vermeer als Sinn für die Schönheit der realen Welt und als hochgesteigertes malerisches Empfinden wieder. Diese glückliche Veranlagung, die ihn vor aller Mystik und vor leeren dekorativen oder pathetischen Gesten bewahrte und das Ausschweifen seiner Phantasie in die für gute Malerei so gefährlichen übersinnlichen Sphären verhinderte, ließ seine Kunst rein und stark werden.

Solange die Kultur dieses Landes bodenständig und gesund war, war auch die holländische Malerei

kraftvoll und gut. Dem raschen, dem allzu raschen Aufblühen der politischen und wirtschaftlichen Macht der Republik der Vereinigten Niederlande folgte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bald der Verfall. Der alte Heldengeist des Volkes schwand dahin. Plätze, die frühere Generationen voller Wut und voll Fanatismus verteidigt hatten, wurden nach kurzem Zaudern aufgegeben. Die Staatenpartei ließ nach dem Tode Wilhelms II. von Oranien die Militärmacht verfallen, und als so nach Jahren Ludwig XIV. von Frankreich in Holland eindrang, konnte er das Land überrennen, ohne ernsthafte Gegenwehr zu finden. Auch ein großer Teil der Kolonien ging in dieser Zeit verloren, und zur See wurden die Holländer — trotzdem ihnen hier in Tromp und de Ruyter noch einmal Helden erstanden — von England bald aus der ersten Stelle verdrängt. In den Handel, der früher bei aller eigennützigen Gesinnung der Kaufleute doch von großzügigen und weitblickenden Anschauungen gefördert ward, drang ein krämerhafter Geist ein. Der alte religiöse Eifer des Volkes erlahmte, und in Sitten und Gebräuchen der Gesellschaft sowie in Musik und Literatur gewannen ausländische Formen und Anschauungen die Oberhand. Und die Kunst, die Malerei, wurde glatt und zierlich, flau und bunt.

Der Umschwung auf dem Gebiete der Malerei vollzog sich nicht etwa so, daß die letzte gute Malergeneration durch ein unbedeutendes junges Geschlecht ersetzt wurde, sondern der Umschwung trat innerhalb der Entwickelung der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten selbst ein. Maler wie Pieter de Hooch, Nicolas Maes oder Adriaen van Ostade, die in ihrer Jugendzeit Bilder von dauerndem Wert schufen, wurden in ihrer Spätzeit im Kolorit erschreckend bunt und in der Form leer und manieriert.

Selbst an der hohen Kunst des Delfter Vermeer ging dieser Umschwung nicht spurlos vorüber. Vermeer war so durch und durch Holländer, seine Kunst war mit der Kultur dieses Landes so innig verknüpft, daß er sich von ihr nicht loslösen konnte, sondern unwillkürlich alle Wandlungen derselben mitmachen mußte. Das Eindringen der Allegorie und der anekdotischen Pointe in seine späten Werke, das leise Ermatten der künstlerischen Kraft und die schwache Trübung des reinen malerischen Empfindens am Ende seines Lebens — das sind die Schatten, die von dem Verfall der holländischen Kultur am Ende des 17. Jahrhunderts auch auf die stolze Kunst des Johannes Vermeer fielen.

Vermeer und seine Nachahmer.

Nur einmal trat ein Maler in den Bannkreis von Vermeers Kunst, der eine ähnliche gute Gesinnung in Kunstdingen hegte, und auf dessen Werke die Einwirkungen Vermeers befruchtend und veredelnd sein sollten. Dieser Maler, der kein Schüler im eigentlichen Sinne, aber ein gleichgesinnter Kamerad war, ist Pieter de Hooch.

Pieter de Hooch, der 1629 in Rotterdam geboren wurde, hielt sich schon vom Jahre 1654 an in Delft auf, in dessen Malergilde er am 20. September 1655 als Meister eintrat. Seine frühen Werke zeigen deutlich Einflüsse Delfter Künstler. Die „Torwache" in der Galerie Corsini in Rom (Nr. 401) schließt sich aufs engste der „Torwache" an, die Carel Fabritius im Jahre 1654 malte (Großherzogliche Gemäldegalerie in Schwerin, Kat. 1882, Nr. 341), und seine Ansicht der Trümmerstätte Delfts nach der Pulverexplosion im Oktober des Jahres 1654 (im Pariser Kunsthandel) steht unter dem Einfluß jener Bilder gleichen Inhaltes, die

Egbert van der Poel des öfteren malte. In anderen Gemälden wieder machen sich Einwirkungen Haarlemer und Leidener Meister geltend.

Trotz dieser mannigfaltigen Anregungen, die der Künstler in diesen Jahren von anderen Malern aufnahm und verarbeitete, lassen alle Bilder dieser Periode seinen persönlichen Stil im Keime erkennen. Das Raumproblem und das Problem der Beleuchtung beschäftigen ihn bereits in dieser frühen Zeit. Er bringt schon öfters Durchblicke aus dem Hauptraum in ein Nebengelaß an, das freilich noch ganz nebensächlich im Hintergrunde angedeutet ist, und er verwendet künstliche Lichteffekte oder malt Feuerstätten, die den dunklen Raum erhellen. In den nächsten Jahren entwickelt sich seine Kunst folgerichtig und rasch fortschreitend aus sich selbst heraus, und bereits in Bildern, die er 1658 malte, ist seine künstlerische Eigenart nach allen Seiten hin vollkommen durchgebildet. Das Gemälde einer „Frau und eines Kindes an der Kellertür" etwa (Rijksmuseum in Amsterdam, Kat. 1904, Nr. 1248), das im Jahre 1658 entstand, ist mit dem Blick in die dunkle Kelleröffnung, in die durch ein kleines Fenster das Licht hell einströmt, und mit dem durchsonnten Nebengemach eine durchaus charakteristische Schöpfung Pieter de Hoochs.

Bis zu dieser Zeit ist nicht der geringste Einfluß der Kunst Vermeers in irgendeinem seiner Werke zu konstatieren. Hingegen sahen wir, daß in den Bildern Vermeers gleich nach dem Jahre 1656 eine plötzliche Änderung in der Raumgestaltung und in der Darstellung des Menschen im Verhältnis zum Raum eintrat, die dieser Pieter de Hooch verdankt. In den ersten Jahren des Zusammenseins der beiden Maler in Delft ist also Pieter de Hooch der anregende und gebende Künstler gewesen.

Was in diesen Jahren Johannes Vermeer durch dessen Kunst empfing, das gab er ihm bald reichlich und mit Zinseszinsen zurück. Zwar vermögen seine künstlerischen Einflüsse nicht die Grundformen von Pieter de Hoochs Stil zu ändern, der sich auch künftighin konsequent in der eingeschlagenen Richtung fortentwickelt. Aber in vielen Einzelheiten, in der Färbung, in der Beleuchtung und in der Zusammenstellung seiner häuslichen Szenen tritt allenthalben die verfeinernde und veredelnde Einwirkung Vermeers hervor. Dieser Einfluß ist mitunter so stark, daß die Bilder beider Maler in dieser Zeit — am Beginne der sechziger Jahre also — auf den ersten Blick kaum auseinander zu halten sind. Das Bild einer „Goldwägerin" im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Kat. 1911,

Nr. 1401 B), das im Kolorit, in der Tracht und in der Stellung der Frau, Vermeers „Perlenwägerin" der Sammlung P. A. B. Widener ganz nahe kommt, ist hierfür ein überzeugendes Beispiel.

Wie wichtig für die Kunst Pieter de Hoochs die Einwirkung Vermeers war, welch starken Halt er in künstlerischer Beziehung an ihm hatte, das lehren die Bilder, die er schuf, als er sich von Delft und von Vermeer trennte. Die Gemälde, die er in Amsterdam malte, wohin er in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre übergesiedelt war, sind Dokumente ärgsten künstlerischen Verfalls. Ihr Kolorit ist bunt und süßlich, ihre französisierenden Formen sind glatt und leer, und leer und glatt ist der Ausdruck der dargestellten Menschen. Nur ganz selten kommen Partien in Gemälden seiner letzten Periode vor, die an seine bedeutenden Werke jener Zeit erinnern, da er mit Johannes Vermeer zusammen in Delft lebte.

Die eigentlichen Malerstädte Hollands, Rotterdam, Delft, der Haag, Leiden, Haarlem und Amsterdam, liegen auf einem kleinen Landstrich eng aneinander. Diese Nachbarschaft brachte es mit sich, daß fortwährend Wechselbeziehungen zwischen den Künstlern dieser Stätte bestanden, die öfters ihren Wohnsitz aus

der einen in die andere verlegten, oder die, wenn sie dauernd an einem Orte seßhaft waren, doch von den Meistern der Nachbarstädte künstlerische Anregungen empfingen.

Daher erklärt es sich, daß das Schaffen einiger Maler, die niemals in Delft wohnten und nie in einem Schülerverhältnis zu Vermeer standen, zeitweise doch durch dessen Kunst bestimmt wurde.

So nahm sich der Leidener Gabriel Metsu vorübergehend dessen Werke zum Vorbild, und die Gemälde seiner Hand, die an Vermeer denken lassen, bezeichnen eine anziehende Episode in seinem friedlichen Schaffen. Außer breitgemalten Bildern wie dem einer „Dame am Klavier“ in der Sammlung Cook in Richmond steht vor allem das schöne Bild einer „Mutter mit dem kranken Kinde“ in der Galerie Steengracht im Haag in der Malweise, in der Färbung und im Licht offenkundig unter dessen Einfluß. Noch stärker ist dies der Fall in den beiden Pendants der Sammlung Alfred Beit in London, dem „Briefschreibenden Herrn“ und der „Brieflesenden Dame und Magd“, die beide außer in der Lichtführung und im Kolorit auch in den Gegenständen des Interieurs und in der ganzen Aufmachung an Vermeers Genreszenen erinnern.

Auch Gerard ter Borch scheint mit den Werken Vermeers wohl vertraut gewesen zu sein. Es gibt nur ein Bild von ihm, das hierfür als Beispiel angeführt werden kann, aber dieses eine Bild, das „Konzert" im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (Kat. 1911 Nr. 791 A), hat in dem luftigen Ton, in der malerischen Behandlung der Gewänder, besonders der lachsfarbenen Seidenbluse, und in der statuarischen Haltung der Frau am Spinett, deren sichtbarer Oberkörper in seiner Ruhe und Geschlossenheit an italienische Renaissancebüsten denken läßt, mit den farbigeren Genreszenen Vermeers so viel gemein, daß diese Übereinstimmung kein bloßer Zufall sein kann, sondern auf der Kenntnis seiner Werke beruhen muß.

Der Haarlemer Genremaler Michiel Sweerts, der im 17. Jahrhundert in Rom und in Amsterdam tätig war, übernahm von den Bildern Vermeers die breite Modellierung der Gestalten und das Auftragen der Farbe in glatten breiten Flächen.

Seine beiden Gemälde in der Stuttgarter Galerie, der „Geschmack" (Kat. 1907, Nr. 299) und das „Gehör" (Kat. 1907, Nr. 300), die Darstellungen eines essenden Knaben und eines Mädchens, das ein Notenblatt in der Hand hält, wurden früher Vermeer zugeschrieben. Ihre Ausführung ist verblasener und

die Gestaltung viel kraftloser als die der Werke Vermeers, aber die malerische Behandlung und die Modellierung der Gesichter rechtfertigen diese ehemalige falsche Zuschreibung.

Die Künstler, die aufwuchsen, als Vermeer zur Meisterschaft gelangt war, sahen seinen Gemälden äußerliche Effekte ab, die sie sich mitunter getreulich zu eigen machten.

Das Geheimnis der Wirkung, die von den Bildern des Delfter Vermeer ausgeht, beruht aber nicht in erlernbaren Kunstformen, sondern letzten Endes in dem aufrechten und wahren Künstlertum ihres Schöpfers selbst. Sein geläuterter Sinn und sein unverstelltes Empfinden gingen den Malern ab, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts jung waren, und so gibt es keine Schüler, die dieses Meisters würdig wären, obgleich sich viele Maler an ihn anlehnten.

Dasselbe gilt auch von den Nachahmern, die seine Kunst in späteren Zeiten fand. Dirck Jan van der Laen, ein holländischer Maler vom Anfange des 19. Jahrhunderts, der in Landschaften auf alter Leinwand Vermeers Beleuchtungskunst zu imitieren suchte, kommt im „Landhaus" des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin (Kat. 1911, Nr. 796C) über eine Nachahmung

von Äußerlichkeiten nicht hinaus; das Sonnenlicht, das auf diesem Bilde ein weißgetünchtes Giebelhaus bescheint, ist kalt und kraftlos. Ebenso haben die vielen Genremaler in Düsseldorf und in anderen Kunststädten des 19. Jahrhunderts, die in seinem Sinne Interieurszenen schufen — und zum Teil noch jetzt schaffen — die Anordnung und die Tracht der Figuren, die Gegenstände im Raum, das hohe seitliche Fenster und dergleichen Dinge ihm „glücklich abgeguckt" — aber das Wesentliche seiner Kunst, das Licht, die Luft und den reinen, frischen Farbenklang, das vermochten sie nicht zu geben.

Das Wesentliche, der Geist seiner Malerei, ging an Künstler anderer Art über. Als im Frankreich des 19. Jahrhunderts Manet und die Seinen Bilder schufen, in denen die sinnliche Freude an der Schönheit der Dinge durch eine malerische Darstellung von höchster Kultur zu einer Wirkung emporgehoben wird, die stärker als bloße Sinnesfreude ist, gelangten sie zu künstlerischen Ausdrucksformen, die denen Vermeers verwandt sind.



Das Leben Vermeers.

Als im Jahre 1866 der französische Kunstschriftsteller Bürger-Thoré seinen berühmten Essay über den Delfter Vermeer schrieb, war er über das Leben des Künstlers im großen und ganzen auf Hypothesen angewiesen. Seitdem ist von Obreen und von Bredius viel urkundliches Material über den Meister aufgefunden und veröffentlicht worden. Diese alten Eintragungen in Akten, in Kirchen- und Gildenbüchern ergeben in ihrer Gesamtheit die Umrisse eines alltäglichen Lebens, dessen Frieden durch drückende materielle Not häufig gestört wird.

Vermeer wurde im Jahre 1632 in Delft geboren, wo er am 31. Oktober in der Taufe den Namen Johannes erhielt. Sein Vater hieß Reynier Jansz. Vermeer, seine Mutter Dyna Baltens.

Am 5. April 1653, also im Alter von 21 Jahren, heiratete er in Delft eine Catharina Bolnes. Erst nach der Vermählung, am 29. Dezember 1653, wurde er als Meister in die Malergilde seiner Heimatstadt auf-

genommen. Die Aufnahmegebühren, die sechs Gulden betrugen, konnte er nicht ganz bezahlen. Er zahlte nur einen Gulden und 10 Stuiver an und brauchte drei Jahre, um seine Schuld völlig abtragen zu können.

Dieser knappe Vermerk im Gildebuch wirft ein grelles Licht auf die klägliche Lage, in der sich Vermeer in den Jahren befunden haben muß, in denen er seine farbenprangenden großen Jugendwerke schuf, und dieser Vermerk bildet die erste einer Reihe ähnlicher urkundlicher Überlieferungen. Die meisten archivalischen Notizen, mit denen in der Folgezeit sein Name verbunden ist, beziehen sich auf Geldaffären. Er borgt des öfteren größere Summen, er ist aber auch in der Lage, für einen anderen als Bürge eintreten zu können, und er macht auch mehrere ansehnliche Erbschaften; eine von seiner Schwester Geertruydt und andere von seiten seiner Frau, die allem Anschein nach aus einer wohlhabenden Familie stammte.

Die sorgfältig gemalten und reiflich durchdachten Bilder Vermeers waren notwendigerweise das Resultat langsamen Schaffens, und es ist begreiflich, daß er im Jahre nur wenig Bilder malte. Diese wurden dann aber auch für die damaligen Verhältnisse außerordentlich gut bezahlt. Wenigstens berichtet der Franzose

Balthazar de Monconys in seinem Reisetagebuch: „A Delphes ie vie le Peintre Vermeer qui n'avoit point de ses ouvrages: mais nous en vismes un chez un Boulanger qu'on avoit payé six cents livres, quoyqu'il n'y eust qu'une figure, que i'aurois creu trop payer de six pistoles (ca. fl. 54)". Auch der Preis von fl. 617, auf den nach seinem Tode zwei Gemälde seiner Hand geschätzt wurden, ist für damals recht hoch.

Die materielle Lage des Künstlers, der bald in Not ist, bald eine größere Summe aus einer Erbschaft erhält und dann wieder in Not gerät, dieser beständige Wechsel von Geldbesitz und Schulden läßt vermuten, daß er wie so viele andere Künstlernaturen nicht recht Haus zu halten verstand und keineswegs sehr wirtschaftlich veranlagt war.

Um seine finanzielle Lage zu verbessern, fing er in seinen letzten Jahren einen Kunsthandel an. Zum Unglück war der Krieg, den die Niederlande mit Ludwig XIV. von Frankreich führten, diesem Unternehmen nicht günstig, und er mußte die angekauften Bilder zu geringem Preise wieder verschleudern, um seine große Familie vor Hunger zu bewahren.

Erwähnenswert ist noch, daß Vermeer zweimal das Ehrenamt eines Vorstehers der Delfter Malergilde inne

hatte; zum ersten Male in den Jahren 1662—63 und dann wieder in den Jahren 1670—71.

In seiner Heimatstadt, in der er sein ganzes Leben verbrachte, starb Johannes Vermeer im Dezember des Jahres 1675. Am 15. Dezember wurde er in der Delfter Oude Kerk begraben. Bei seinem Tode waren elf Kinder am Leben, von denen acht unmündig waren. Seine Witwe hatte auch nach dem Tode des Gatten, der sie in Schulden zurückließ, weiter mit der Not zu kämpfen. Sie machte aber auch noch einige Erbschaften, und als sie am 2. Januar des Jahres 1786 beerdigt wurde, trugen sie zwölf Träger zu Grabe, was zu jener Zeit ein Zeichen von einem gewissen Wohlstand der Verstorbenen war.

Über die Kunst Vermeers erfahren wir aus den Urkunden und aus der alten Kunstliteratur nicht sehr viel.

Die spärlichen, aber nicht unwichtigen Stellen in Bleyswijcks „Beschrijvinge der Stadt Delft“ und im Reisetagebuch des Balthazar de Monconys sind schon früher erwähnt.

Im Jahre 1676 begleicht die Witwe Vermeers mit drei Gemälden ihres verstorbenen Gatten einige Schul-

den. Ihrer Mutter Maria Thins übergibt sie die „Schilderconst“, die sich heute in der Galerie Czernin befindet, und zwei andere Gemälde übergibt sie an Zahlungsstatt dem Bäcker Hendrich van Buyten für eine Brotrechnung, die sich auf fl. 617 belief. Das eine dieser Bilder stellte „twee personagien waeroff d'een en brieff sit te schrijven“ dar; mit dem zweiten, auf dem sich „een personagie spelende op en cyter“ befand, könnte das unvollendete Bild der Guitarrespielerin in der Sammlung John G. Johnson in Philadelphia gemeint sein.

Über Vermeers Nachlaß, zu dessen Verwalter der berühmte Naturforscher Anthony van Leeuwenhoek, der Entdecker der Infusorien und Spermatozoen, bestellt wurde, berichten die Urkunden manche interessante Einzelheiten. Nach dem Inventar der Dinge, die sich nach seinem Tode in seinem Wohnhaus am Oude Langendijk vorfanden, besaß er unter anderen Gemälden auch zwei Porträts von Samuel van Hoogstraaten und drei Bilder von Carel Fabritius, von denen zwei ebenfalls Porträts waren. Auch der „7 ellen goutleer“, die in dem Bilde der „Liebesbrief“ im Amsterdamer Rijksmuseum und in der Allegorie im Mauritshuis im Haag an der hinteren Wand angebracht sind, sowie des „Christus aen't Cruys“, der ebenfalls an der

Wand des letzteren Gemäldes hängt, wird im Nachlaßverzeichnis Erwähnung getan.

Merkwürdig ist die Tatsache, daß in den folgenden zwei Jahrzehnten nach Vermeers Tode in holländischen Orten dreimal umfangreichere Kollektionen seiner Werke auftauchen. Der Haarlemer Landschaftsmaler Johannes Columbier (Jan Coelenbier) hatte am 2. Oktober 1677 von Vermeer 26 Gemälde in seinem Hause. Vermutlich waren diese nicht sein Eigentum, sondern er hatte sie in Kommission, denn auch er betrieb den Kunsthandel.

Ein Liebhaber und Sammler der Werke Vermeers scheint der Delfter Buchdrucker Jac. Abrahamsz. Dissius gewesen zu sein, aus dessen Nachlaßverzeichnis vom Jahre 1682 hervorgeht, daß er 19 Werke Vermeers besessen hat. Genauere Einzelheiten über die Gemälde erfahren wir in keinem dieser beiden Fälle. Weit wichtiger ist daher das Gemäldeverzeichnis einer Versteigerung, die am 16. Mai 1696 in Amsterdam stattfand und die uns in Gerard Hoets Sammlung alter Auktionskataloge überliefert ist. Denn hier ist von jedem einzelnen der 21 Bilder Vermeers, die auf der Auktion vorkamen, — und von denen 15 noch heute nachzuweisen sind — das dargestellte Sujet und die Summe, die für das Bild bezahlt wurde,

genannt. Von allen Kunstwerken dieser Auktion erzielen die „Vermeers“ die höchsten Preise. Für die „Perlenwägerin“, die jetzt in der Sammlung P. A. B. Widener in Philadelphia ist, wurden beispielsweise fl. 155, für das „Milchmädchen“ fl. 175 und für die „Ansicht von Delft“ fl. 200 bezahlt.

So viel ist von dem Leben und von der Kunst Vermeers bekannt. Man weiß, in welcher gesellschaftlichen Schicht dieses Lebens dahinging, und man weiß ungefähr, was die Menschen, die zu seiner Zeit lebten, von seiner Kunst hielten. Aber vergeblich sucht man unter den urkundlichen Notizen und Überlieferungen nach einer persönlich gefärbten Äußerung. Um seines Geistes Hauch zu verspüren, ist man allein auf die Gemälde angewiesen; kein Brief und kein Schriftstück überliefert uns, wie er empfand und dachte.

Seine Bilder sprechen von einer hohen Gesinnung und von seinem feinen Takt. In einer Zeit, da die Maler die Frau häufig in lockerer Gesellschaft zeigten oder sie als ein sich putzendes hübsches Geschöpf darstellten, malte Vermeer seine herben Frauengestalten, von denen selbst in jenen Momenten, in denen sie sich schmücken oder in denen sie flirten, eine be-

ruhigende, träumerische Wirkung ausgeht. Neben dieser scheuen Verehrung für die Frau muß er eine tiefe Liebe zur Musik empfunden haben, bei deren Ausübung er die Menschen so oft malte. Auch die Freude an schönem Material war beständig in ihm wach. Er, der arme Maler, war entzückt von edel geformten Gefäßen, von schweren Stoffen, seidenen Tüchern und von schneeweißem Hermelin; das glitzernde Gefunkel von Schmucksachen und der Glanz kostbarer Atlasgewänder wurde ihm zum künstlerischen Erlebnis.

Inmitten aller peinlichen Begebenheiten, aller Geldsorgen und fatalen Schicksalswendungen zeigt ihn seine Kunst als adligen Menschen, der aus innerer Fülle heraus strahlende Kunstwerke schafft, und der durch die Not und die Bedrängnisse des Alltages schreitet, ohne im Innersten davon berührt zu werden.



Verzeichnis der erhaltenen Gemälde Ver=meers. — Exkurse. — Anmerkungen. — Literatur.

Verzeichnis der erhaltenen Gemälde Vermeers.

(Die Nummern am Rand bezeichnen die Nummer des betreffenden Bildes in Hofstede de Groots Katalogwerk „Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts“, Band 1.)

Amsterdam.

31. 1) Briefleserin.
Leinwand 49,5×40.
Rijksmuseum, Sammlung van der Hoop, Kat. 1905, Nr. 2527.

32. 2) Der Liebesbrief.
Bezeichnet J V Meer.
Leinwand 44×38,5.
Rijksmuseum, Kat. 1905, Nr. 2528.

17. 3) Dienstmagd, die Milch ausgießt.
Bezeichnet J V Meer.
Leinwand 46×42.
Rijksmuseum, Kat. 1905, Nr. 2528a.

47. 4) Straße in Delft.
Bezeichnet mit Monogramm.
Leinwand 53×43.
Sammlung Six in Amsterdam.

Berlin.

20. 5) Die Dame mit dem Perlenhalsband.
Bezeichnet J V Meer.
Leinwand 55×45.
Kaiser-Friedrich-Museum, Kat. 1911, Nr. 912B.

37. 6) Herr und Dame beim Wein.
Leinwand 65×77.
Kaiser-Friedrich-Museum, Kat. 1911, Nr. 912C.

46b. 7) Studienkopf.
Pappe 19,7×16,2.
Königliches Kupferstichkabinett.

33. 8) Dame und Dienstmagd.
Bezeichnet Meer (Echt?).
Leinwand 88×76.
Sammlung James Simon.

Boston.

29. 9) Das Konzert.
Leinwand 71×63.
Mrs. Gardner-Museum.

Braunschweig.

38. 10) Das Mädchen mit dem Weinglase.
Bezeichnet J V Meer.
Leinwand 78×68.
Herzogliches Museum, Kat. 1900, Nr. 316,

Brüssel.

42. 11) Bildnis eines jungen Mädchens.
Bezeichnet J V Meer.
Leinwand 45×40.
Galerie Arenberg.

4. 12) Der Geograph.
Holz 49×37.
Sammlung Vicomte du Bus de Gisignies.

22d. 13) Mädchen mit Flöte.
Holz 20×18.
Sammlung Jhr. de Grez.

Budapest.

43. 14) Bildnis einer Frau.
Leinwand 82×65.
Museum der Schönen Künste, Kat. 1906, Nr. 456.

Dresden.

41. 15) Bei der Kupplerin.
Bezeichnet J V Meer 1656.

Leinwand 143×130.
Königliche Gemäldegalerie, Kat. 1905, Nr. 1335.

34. 16) Briefleserin.
Bezeichnet gewesen.
Leinwand 83×64.
Königliche Gemäldegalerie, Kat. 1905, Nr. 1336.

Frankfurt a. Main.

5. 17) Der Astronom.
Bezeichnet JVMeer. (Außerdem falsch bezeichnet J. Ver-Meer MDCLXVIIII.)
Leinwand 53×47.
Städelsches Kunstinstitut, Kat. 1900, Nr. 217.

Haag.

48. 18) Ansicht von Delft.
Bezeichnet mit Monogramm.
Leinwand 98×117.
Königliche Gemäldegalerie (Mauritshuis), Kat. 1910, Nr. 92.

3. 19) Diana mit ihren Nymphen.
Angeblich bezeichnet J V Meer.
Leinwand 98×105.
Königliche Gemäldegalerie (Mauritshuis), Kat. 1910, Nr. 406.

2. 20) Allegorie des Neuen Testamentes.
Leinwand 113×88.
Königliche Gemäldegalerie (Mauritshuis), Kat. 1910, Nr. 625.

44. 21) Bildnis eines jungen Mädchens.
Bezeichnet J V Meer.
Leinwand 47×40.
Königliche Gemäldegalerie (Mauritshuis), Kat. 1910, Nr. 670.

London.

23. 22) Dame am Spinett.
Bezeichnet J V Meer.
Leinwand 50×45.
National Gallery, Kat. 1906, Nr. 1383.

25. 23) Junge Dame am Spinett sitzend.
Bezeichnet J V Meer.
Leinwand 50×44.
National Gallery, Legat George Salting, Nr. 2568.

35. 24) Der Liebesbrief.
Bezeichnet J V Meer.
Leinwand 69×58.
Sammlung Alfred Beit.

24. 25) Mädchen am Spinett.
Leinwand 25×20.
Sammlung Alfred Beit.

39. 26) Der Soldat und das lachende Mädchen.
Leinwand 48×43.
Sammlung Mrs. Joseph.

New York.

19. 27) Das Mädchen mit der Wasserkanne.
Leinwand 44×39.
Metropolitan Museum, Kat. 1905, Nr. 258.

16. 28) Schlafendes Mädchen.
Bezeichnet J V Meer.
Leinwand 85×74.
Sammlung Benjamin Altman.

27. 29) Die Musikstunde.
Leinwand 37×42.
Sammlung Henry C. Frick.

30) Dame mit Laute.
Bezeichnet Meer.
Leinwand 52×45.
Sammlung Mrs. P. Collis Huntington.

36. 31) Schreibende Dame.
Leinwand 46×36.
Sammlung J. Pierpont Morgan.

Paris.

11. 32) Die Klöpplerin.
Bezeichnet J V Meer.
Leinwand 24×21.
Gemäldesammlung des Louvre, Kat. 1903, Nr. 2456.

6. 33) Der Astronom.
Soll bezeichnet und 1673 datiert gewesen sein.
Leinwand 50×45.
Sammlung Alphonse de Rothschild.

Philadelphia (Amerika).

26. 34) Guitarrespielerin.
Bezeichnet J V Meer.
Leinwand 49×41.
Sammlung John G. Johnson.

10. 35) Die Perlenwägerin.
Leinwand 41×35.
Sammlung P. A. B. Widener.

Skalmorlie Castle (Schottland).

1. 36) Christus bei Maria und Martha.
Bezeichnet V Meer.
Leinwand 155×140.
Sammlung Coats.

Wien.

8. 37) Das Atelier.
Bezeichnet J Ver-Meer.
Leinwand 130×110.
Galerie Czernin.

Windsor Castle.

28. 38) Herr und Dame am Klavier.
Leinwand 73×63.
Windsor Castle.



Exkurse.

Vermeer zugeschriebene Zeichnungen.

„Ansicht von Delft" im Kupferstichkabinett des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt a. M. (Weißgehöhte Kohle und Pinselzeichnung auf blauem Papier. — 18×29. — Reproduziert in „Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut". 1909. Vierte Lieferung, Nr. 10.)

Diese Zeichnung gilt allgemein als eine Vorstudie Vermeers für sein Gemälde „Ansicht von Delft" im Mauritshuis im Haag. Da keine irgendwie beglaubigten Zeichnungen seiner Hand existieren, so ist diese Zuschreibung nicht absolut sicher. Wie die falsche Signatur „Joannes Vermeer" könnte auch das vordere Ufer, dessen Vegetation für Vermeer viel zu kleinlich ausgeführt ist, und der Kahn mit der für den Meister viel zu unruhigen und bewegten Silhouette des Mannes, der den Kahn vom Ufer abstößt, eine spätere Zutat oder doch zum mindesten eine spätere Überarbeitung sein.

Daß die Zeichnung keine freie Kopie nach Vermeers Gemälde, sondern tatsächlich eine Studie nach der Natur ist, wird dadurch bewiesen, daß die örtlichen Verhältnisse richtiger als auf dem Gemälde dargestellt sind. Zum Beispiel ist das hintere Ufer der Wirklichkeit entsprechend nicht so weit vom vorderen Uferrand entfernt wie auf dem Gemälde.

Die Rötelzeichnung einer „Sitzenden jungen Frau, nach links gewandt" (30×22,3) im Berliner Kupferstichkabinett, gelangte aus der Suermondtschen Sammlung als „Studie Vermeers zu dem Dienstmädchen auf dem Bilde des Herrn Dufour in Marseille" in das Kabinett und wurde als eine Arbeit Vermeers von Lippmann publiziert („Zeichnungen alter Meister im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin". Zweite Lieferung, Nr. 49).

Dieses Blatt hat weder mit dem Gemälde der ehemaligen Sammlung Dufour, das mit dem Bilde „Dame und Dienstmagd" im Besitze von James Simon in Berlin identisch ist, noch überhaupt mit Vermeer etwas zu tun; es ist eine der besten Zeichnungen Gabriel Metsus.

Die Pinselzeichnung eines „Knaben, der hinter einem Stuhle steht" (18,2×14,7) in der Albertina in Wien wird von Wilhelm R. Valentiner neuerdings

Vermeer zugeschrieben.' (Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1910 p. 12). Früher galt diese Zeichnung als eine Arbeit Rembrandts. Bredius schrieb sie Gerard ter Borch zu, und als Zeichnung ter Borchs wurde sie von Bode und Valentiner („Handzeichnungen Altholländischer Genremaler", Berlin 1907, Nr. 40) und von Schönbrunner und Meder („Handzeichnungen Alter Meister aus der Albertina", Band IX, Nr. 1019) publiziert.

Die Zuschreibung an den Delfter Vermeer hat viel für sich. „Die Nahsicht (der Stuhl ragt über die vordere Bildebene heraus), die phantastische Kopfbedeckung, die großen Gesichtszüge, die in unbestimmte Fernen träumerisch gerichteten Augen" sprechen für ihn. Nach meiner Ansicht rührt dieses Blatt jedoch von Gerbrand van den Eeckhout her.

Cornelis Ploos van Amstel bringt in der Sammlung seiner Aquatintakopien nach holländischen Handzeichnungen zwei ähnliche Pinselzeichnungen, einen „Sitzenden Knaben, der eine Zeichnung betrachtet" und einen „Knaben, der hinter einem Stuhle steht" als Arbeiten Eeckhouts. Besonders das letztere Blatt hat mit der Albertina-Zeichnung eine auffallende Ähnlichkeit. Der zu klein gebildete Stuhl, auf dessen Lehne der Knabe seine

Rechte legt, während er mit der Linken den lockigen Kopf stützt, ragt hier ebenfalls über die vordere Bildfläche heraus. Auch die Form der zu kleinen Hände ist in beiden Zeichnungen die gleiche. Die breite und geschickte Ausführung und die großgeformten Gesichtszüge sind ebenfalls ganz ähnlich. Der ausdrucksvolle Blick des Knaben, der in der Albertina-Zeichnung aus weitgeöffneten Augen in die Ferne sieht, ist hier sinnend und nachdenklich zu Boden gerichtet.

Unter allen Vermeer zugeschriebenen Zeichnungen sind diese drei diejenigen, die seiner Kunst, soweit wir sie aus den Gemälden kennen, am nächsten kommen.

Die Bilder auf Vermeers Gemälden.

Von den Bildern, mit denen die gemalten Innenräume Vermeers geschmückt sind, rührt keines von ihm selbst her. Der Fall, daß ein Maler auf seinen Gemälden eigene Bilder anbringt (wie es z. B. der Antwerpener Jan Siberechts in seinem Interieurbild vom Jahre 1671 in der Kopenhagener Galerie tut, wo im Hintergrunde zwei für ihn sehr charakteristische Landschaften hängen) ist überhaupt in der niederländischen Kunstgeschichte höchst selten.

Die obere Landschaft auf dem Bilde „der Liebesbrief“ (Tafel 28) im Rijksmuseum in Amsterdam, die einen Weg am Waldrande darstellt, ferner die Waldlandschaft auf dem Gemälde „Guitarrespielerin“ (Tafel 18) der Sammlung Johnson in Philadelphia und die Hügellandschaft an der Rückwand des Bildes „Dame am Spinett“ (Tafel 33) der National Gallery in London könnten von Jan Wijnants sein, an dessen Gemälde sie im Motiv, im Kolorit und im Format erinnern.

Die Marine auf dem Amsterdamer „Liebesbrief“ (Tafel 28) läßt in der Färbung und in der Auffassung an Seestücke Jacob van Ruisdaels denken; die Landschaft auf dem Berliner Bilde „Herr und Dame beim Wein“ (Tafel 23) erinnert an die Wasserfälle Allaert van Everdingens.

Das Gemälde eines stehenden Amors bringt Vermeer in folgenden Bildern an: „Schlafendes Mädchen“ (Sammlung Altman in New York, Tafel 4); „Musikstunde“ (Sammlung Frick in New York, Tafel 24) und „Dame am Spinett“ (National Gallery in London, Tafel 33).

Die „Auffindung Mosis“, die in dem Astronomenbilde (Tafel 26) der Pariser Sammlung Rothschild an der Rückwand hängt, kehrt auf dem Bilde „Der Liebes-

brief" (Tafel 19) der Sammlung Beit in London wieder. Obgleich das Gemälde in beiden Bildern ungefähr gleich tief im Raume hängt, ist es auf dem letzteren in viel größerem Umfange dargestellt.

Auf dem Gemälde einer sitzenden jungen Dame am Spinett (Tafel 35) der ehemaligen Sammlung Salting in London ist dasselbe Sittenbild angebracht wie auf dem „Konzert" (Tafel 20) in Boston. Es stellt eine Frau dar, die die Guitarre spielt; neben ihr befinden sich ein Jüngling und ein kosender Alter.

Sehr interessant ist die „Kreuzigung" auf der Allegorie (Tafel 32) im Mauritshuis im Haag. Sie ist eine freie Kopie nach einer Kreuzigung des Jacob Jordaens, die heute in der Teirinckschen Schule in Antwerpen hängt. Auf dem Originalgemälde des Jordaens lehnt am Kreuz eine Leiter, auf der ein Mann steht, der nach etwas langt. Diese Partie hat Vermeer weggelassen; ebenso ließ er einige Pflanzen und Schädel weg, die sich auf dem Original links unten befinden.

Die reformierten Holländer des 17. Jahrhunderts besaßen selten solche religiöse Darstellungen. Da diese „Kreuzigung" auch im Format den Umfang der Bilder stark überschreitet, mit denen die bürgerlichen Holländer ihre Wohnräume schmückten, so war dieses Gemälde vielleicht ein Objekt des Vermeerschen Kunst-

handels, den er schon betrieb, als er die Allegorie malte.

Der Zustand der Gemälde Vermeers.

Die Erhaltung der Bilder Vermeers läßt häufig zu wünschen übrig.

Die grüne und die blaue Untermalung ist im Laufe der Zeit öfters durchgewachsen. Das durchgewachsene Grün macht sich besonders in der „Briefleserin" des Amsterdamer Rijksmuseums und in der „Dame am Spinett" der Londoner National Gallery störend bemerkbar. Der Eindruck des Braunschweiger Gemäldes „Mädchen mit Weinglas" wird von durchgewachsenem Blau sehr beeinträchtigt.

Andere Bilder wieder sind verschnitten. So ist auf dem Stich von Garreau aus dem Jahre 1784 nach dem Astronomenbilde der Rothschildschen Sammlung (in der sogenannten „Großen Galerie Lebrun" Ausgabe von 1792, Bd. 2) rechts vom Stuhl und vom Bild an der Wand, ebenso von der linken Seitenwand mehr zu sehen als jetzt auf dem Gemälde. Auch das Gemälde „Mädchen mit der Flöte" in der Sammlung Jhr. de Grez in Brüssel scheint beschnitten oder sogar aus einer größeren Komposition herausgeschnitten zu sein.

Im Bilde der „Diana mit ihren Nymphen" laufen

von oben nach unten mehrere schmale Streifen blauer Farbe.

Hart am unteren Bildrand der „Ansicht von Delft" sind die Umrisse eines stehenden Mannes, den Vermeer übermalt hatte, allmählich wieder sichtbar geworden.

Auf dem Bilde „Dame und Dienstmagd" der Sammlung James Simon in Berlin weisen viele Stellen, ganz besonders aber die Figur der Magd, Übermalungen auf. Der stumpfe dunkle Hintergrund scheint ebenfalls eine spätere Zutat zu sein. Wenn man das Gemälde in helles Sonnenlicht bringt, dann nimmt dieser Grund einen grünlichen Schimmer an, der sehr modern wirkt, zugleich gewahrt man dann auch zwei übermalte breite dunkle Streifen, die etwa von der Mitte des oberen Bildrandes über und hinter dem Kopf der Dame hinweg in kurvenförmigen Linien nach dem rechten Bildrand hinführen. Hofstede de Groot und Jan Veth haben bereits darauf hingewiesen, daß es sich hier wahrscheinlich um die Vorhänge eines Himmelbettes (wie es sehr häufig auf Bildern ter Borchs zu finden ist) oder um eine Gardine handelt, hinter der die Magd hervortritt. Da der Stich nach diesem Gemälde in der „Kleinen Galerie Lebrun" (II, p. 87) vom Jahre 1809 aber einen völlig glatten Hintergrund

aufweist, so können diese Vorhänge erst nach dem Jahre 1809 auf das Bild gemalt worden sein. Durch die jetzige dunkle glatte Übermalung dieser Vorhänge hat man später wahrscheinlich versucht, dem Bilde wieder das ursprüngliche Aussehen zu verleihen.

Anmerkungen.

Zu Seite 13. Zuschreibung des Dianabildes an Johannes Vermeer van Delft. Dieses Bild, das früher die gefälschte Signatur des Nicolas Maes trug, galt bis zur Auffindung des bezeichneten Jugendwerkes „Christus bei Maria und Martha“ im Jahre 1901 als ein Werk des Johannes Vermeer van Utrecht, und es wird mitunter auch jetzt noch dem Delfter Vermeer abgesprochen.

Außer der Malweise, die der malerischen Behandlung des eben erwähnten Jugendbildes nahe kommt, weist besonders die Komposition auf den Delfter Vermeer hin. Wie in den meisten seiner frühen Werke sind die Figuren den Diagonalen des Bildes untergeordnet. Die geschlossene Silhouette der stehenden weiblichen Figur rechts, deren Arme am Körper anliegen und deren Kopf geneigt ist, erinnert an ähnliche Figuren in beglaubigten späteren Bildern, z. B. an die Gestalt des „Milchmädchens“ (Tafel 7) oder an die Magd des Gemäldes „Dame und Dienstmagd“ (Tafel 17).

Zu Seite 19. Verse Arnold Bons. Die Verse Arnold Bons sind enthalten in Dirck Evertsz. van Bleyswijck „Beschryvinge der Stadt Delft". Delft, 1667 Bd. II, p. 653/654.

Zu Seite 20. Die Beziehungen Vermeers zur Kunst des Carel Fabritius. Nach dem Tode Vermeers befanden sich in seinem Nachlaß drei Gemälde von Carel Fabritius — der beste Beweis dafür, daß ihm die Kunst des Fabritius nicht unbekannt war.

Das „Milchmädchen" Vermeers im Amsterdamer Rijksmuseum (Tafel 7), das am Ende der fünfziger Jahre entstand — also mehrere Jahre nach dem Tode des Fabritius — kommt von allen seinen Bildern der Auffassung Fabritius' am nächsten. Wie in dessen „Distelfink" vom Jahre 1654 (im Mauritshuis im Haag, Kat. 1910, Nr. 605) befindet sich auch hier der dunkle Körper vor einer ähnlich gemalten weißgrauen Mauerfläche.

Zu Seite 20. Samuel van Hoogstraten erwähnt Carel Fabritius als seinen Mitschüler auf Seite 11 und 181 seiner „Inleyding tot de hooge school der Schilderconst". Rotterdam, 1678.

Zu Seite 23. Vermeer und Jacob van Loo. Vergl. auch Bode „Rembrandt und seine Zeitgenossen". Leipzig 1907. p. 52.

Zu Seite 40. Ansicht von Delft. Dieses Bild,

das durch die neuartige Auffassung der Natur so sehr aus dem Rahmen der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts herausfällt, ist von jeher oft mehr oder weniger frei kopiert worden. Eine alte Kopie befindet sich z. B. in der Sammlung M. van Gelder im Schloß Uccle bei Brüssel. Auf der Versteigerung Achenbach u. A. am 17. November 1910 in Berlin kam eine gute Kopie vom Anfange des 19. Jahrhunderts vor. (Nr. 179.) Weitere Kopien führt Hofstede de Groot in seinem oben erwähnten Katalogwerk an. (Bd. I. „Johannes Vermeer", Anmerkung zu Nr. 48.)

Es ist seltsam, daß diese „Ansicht von Delft", die so oft kopiert wurde, auf die Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts keinen tiefgehenden Einfluß ausübte. Mir ist nur ein einziges Bild bekannt, das im Aufbau, im Kolorit und in der Luft- und Wolkenbehandlung auf diese Landschaft zurückgeht. Dieses Bild, das 1910 im Londoner Kunsthandel vorkam, rührt von Pieter Saenredam her und stellt die Ansicht des Haarlemer Stadthauses von der St.-Bavo Kerk aus dar. Es muß in den letzten Lebensjahren Saenredams entstanden sein.

Zu Seite 49. „Die Perlenwägerin". Eine Lichtdrucktafel nach diesem Gemälde im „Jahrbuch der

Kgl. Preuß. Kunstsammlungen", Bd. 32, p. 2 als Illustration zu Bodes Aufsatz „Jan Vermeer und Pieter de Hooch als Konkurrenten". — Eine zweite Abbildung im „Burlington Magazine", Bd. 18, zu dem Artikel von C. Hofstede de Groot „A newly discovered picture by Vermeer of Delft".

Zu Seite 55. Studienkopf im Königlichen Kupferstichkabinett in Berlin. Dieses Knabenporträt ist identisch mit der Nummer 46b („Studienkopf. Ein Knabe in Vorderansicht mit breitrandigem Hut. Auf Papier mit Ölfarbe") in Hofstede de Groots Vermeerkatalog seines „Beschreibenden und kritischen Verzeichnisses der Werke der hervorragendsten holländischen Maler" (Bd. 1) und galt seit der Zeichnungenversteigerung G. Leembruggen in Amsterdam am 5. März 1866, wo es an Suermondt gelangte, bis zur Stunde für verschollen.

Der Umstand, daß es auf dieser Auktion schon als eine Arbeit Vermeers ausgeboten wurde, beweist an sich nichts, spricht aber dafür, daß diese Benennung auf einer guten Tradition beruht haben muß. Denn auf Grund der äußeren Ähnlichkeit mit dem Budapester Porträt und mit dem „Mädchen mit der Flöte" konnte 1866 diese Ölstudie noch nicht Vermeer zugeschrieben werden. Das Buda-

pester Gemälde galt damals als ein Werk Rembrandts und das „Mädchen mit der Flöte“ war überhaupt unbekannt.

Ein „Bildnis eines jungen Mannes“, das dieser Ölstudie ähnlich gewesen zu sein scheint, kam im Jahre 1822 auf der Versteigerung Lafontaine in Paris vor. Hofstede de Groot beschreibt dieses Gemälde, das auf Holz gemalt war und im Umfange 22,5×17,5 maß, als Nr. 46a seines eben erwähnten Vermeerkataloges folgendermaßen: „Beinahe Halbfigur. Der junge Mann trägt einen breitrandigen Hut aus rotem Plüsch und einen blauen Mantel. Starkes Sonnenlicht beleuchtet seine linke Wange. Der übrige Teil des Gesichtes durch den Hutrand stark beschattet.“

Zu Seite 61. „Dame mit Laute“. Abgebildet im Katalog der „Hudson-Fulton Celebration“, New York, 1909, p. 136. — „Schreibende Dame“. Abgebildet im 3. Band der „Monatshefte für Kunstwissenschaft“, Tafel 8 und im Katalog der „Hudson-Fulton Celebration“, New-York, 1909, p. 137. — Die Erlaubnis zur Reproduktion beider Gemälde im vorliegenden Buche war leider nicht zu erlangen.

Zu Seite 69. Die gemalte Gardine auf Vermeers Bildern. Die Gardine auf späten Interieurbildern Vermeers hing im dargestellten Zimmer selbst,

war ein Zierstück des gemalten Raumes. Mit dem grünen Vorhang, den Vermeer auf dem Gemälde der „Briefleserin" (Tafel 5) in Dresden vor der vordersten Raumschicht anbringt, erstrebt er dagegen eine illusorische Wirkung.

In Holland war es im 17. Jahrhundert Sitte, wertvolle Bilder mit einem Vorhang, der an einem dünnen Metallstab am Rahmen befestigt war, vor dem Sonnenlicht zu schützen. (Dies führt zum Beispiel Metsus Interieurszene „Brieflesende Dame und Dienstmagd" der Sammlung Alfred Beit in London vor Augen.) Es war nun ein von den Malern — besonders von denen des Dou-Kreises — beliebter Effekt, auf ihren Bildern einen zusammengezogenen Vorhang, der vor dem Gemälde an einem Stabe zu hängen scheint, durch malerische Mittel vorzutäuschen. Das tut auch Vermeer im Dresdener Bilde.

Zu Seite 70. Der „Astronom" im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main. In diesem Bilde hat man eine Einwirkung von Rembrandts „Faust"-Radierung erkennen wollen. Will man in diesem Astronomenbild überhaupt Rembrandtsche Einflüsse konstatieren — man geht in der Annahme solcher Wechselbeziehungen leicht zu weit — so käme viel eher Rembrandts „Bildnis eines jungen

Mannes, der sich vom Schreibtisch erhebt", vom Jahre 1644 beim Earl Cowper in Panshanger in Betracht.

Hier ist ein bartloser Jüngling mit langem Lockenhaar, eine dem Astronomen verwandte Erscheinung, in ähnlicher Haltung dargestellt. Er erhebt sich vom Schreibtisch, der mit einer türkischen Decke, mit Büchern und einer Gipsmaske bedeckt ist. Die Rechte stützt er auf den Tisch, mit der Linken greift er nach seinem Barett, das an der Wand hängt. Auch sein Antlitz trägt wie das des Astronomen die Züge eines Menschen, der in tiefes Sinnen versunken ist.

Zu Seite 71. Porträts von Gelehrten. Ein amüsantes Beispiel für die gespreizte Darstellung von Gelehrten aus der Verfallszeit der holländischen Malerei bietet eine Zeichnung des Cornelius Dusart dar (Kupferstichkabinett des Amsterdamer Rijksmuseums. — Radiert von Wouter Dam), die ein Maleratelier vor Augen führt. Vor einer Gardine steht hier in unfreiwillig komischer Pose ein älterer Mann an einem mit Büchern bedeckten Tische. Die Rechte hält er vor die Brust, die linke Hand, mit der er einen Zirkel umfaßt, hat er auf einen Globus gelegt. Links vorn sitzt der Maler.

Zu Seite 101. Nachahmer Vermeers und Vermeer zugeschriebene Bilder. Einer jener Nachahmer Vermeers, die sich nur an Äußerlichkeiten seiner Bilder hielten und nicht Kraft genug besaßen, sich in ihren Werken auf ein höheres künstlerisches Niveau zu erheben, ist zum Beispiel Cornelis de Man, der mit Vermeer zusammen in den Jahren 1662 und 1671 Vorsteher der Delfter Malergilde war. Sein Bild eines „Gelehrten" in der Pariser Sammlung Jules Porgès wurde von Bürger-Thoré und von Havard für ein Werk Vermeers, und zwar für ein Selbstporträt des Meisters gehalten. Es stellt einen lockigen Mann in einem Hausrock dar, der vor einer hellen Zimmerwand an einem Tische steht. Ein geöffnetes Fenster links und die helle Rückwand, von der sich der Körper des Gelehrten dunkel und kräftig abhebt, erinnern nebst einigem Beiwerk entfernt an Bilder Vermeers und werden den Anlaß zu der falschen Zuschreibung gegeben haben.

Über eine oberflächliche Anlehnung in den Motiven und in der Komposition kommen auch ein paar Gemälde unbekannter Künstler nicht hinaus, wie etwa das Bild „Dame vor dem Spiegel" im Brüsseler Museum (Kat. 1906, Nr. 616) oder wie das „Musizierende Paar" im Amsterdamer Rijksmuseum (Kat.

1904, Nr. 109), dessen unbekannter Maler sich Vermeers „Musikstunde" der Sammlung Frick in New York zum Vorbild nahm.

Das große Bild „Der Unterricht" in der Londoner National Gallery (Kat. 1906, Nr. 1699), das noch jetzt dort Vermeer zugeschrieben wird, rührt wahrscheinlich von Michiel Sweerts her. Die Ausführung des Tisches mit dem bleiernen Schreibzeug erinnert an Sweerts' bezeichnetes Porträt eines Kaufmannes, der an einem grüngedeckten Tische sitzt, auf dem ein bleiernes Tintenfaß steht (Petersburg, Kaiserl. Akademie der Künste). Der Kopf des Knaben auf dem Londoner Bilde steht in der Haarbehandlung, in der breiten Modellierung des Gesichtes und im Typ den Knabenköpfen von Sweerts in der Sammlung Hofstede de Groot im Haag und in der Stuttgarter Galerie (Kat. 1907, Nr. 299) nahe und hat vor allem größte Ähnlichkeit mit dem im Profil gesehenen Knaben, der auf Sweerts' Atelierbild in Haarlem (Städtisches Museum, Kat. 1909, Nr. 270) vorn sitzt und sich nach rechts wendet.

Das „Porträt eines Mannes" in der Brüsseler Galerie (Kat. 1906, Nr. 665) steht dem Delfter Vermeer sehr nahe, ist aber nicht von ihm. Bredius schreibt es Jan Victors zu.

Die „Holländische Stube" im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (Kat. 1911, Nr. 912D), die dort als ein fragliches Bild Vermeers hängt, könnte von Pieter de Hooch sein, mit dessen schönem Gemälde „Die Näherin" in der Sammlung Marcus Kappel in Berlin sie in der malerischen Ausführung und in den dargestellten Objekten Ähnlichkeit hat. In beiden Bildern stehen vorn die gleichen weißen Schuhe. Der Stuhl auf dem Bilde des Kaiser-Friedrich-Museums, über dessen Lehne eine olivenfarbene Pelzjacke gehängt ist, gleicht bis auf einige geringe Abweichungen den Polsterstühlen auf dem Bilde „Die Näherin". Hier hängt über die Lehne des einen Stuhles ein Vorhang herab. Barocke Ornamentlinien, mit denen das Podium bemalt ist, auf dem die nähende Frau sitzt, kehren im anderen Gemälde hart am rechten Bildrand wieder. Die malerische Behandlung eines Gemäldes an der Wand ist beide Male ziemlich breit und flüchtig.

Ein künstlerisch hochbedeutendes großes Porträt einer älteren Frau in der Sammlung Werner Weisbach in Berlin (reproduziert im Katalog der „Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance aus Privatbesitz", München 1901) trägt das Monogramm des Johannes Vermeer. Die Frau, die nach links ge-

wandt auf einem grünen Polsterstuhl sitzt und den Beschauer anblickt, legt ihren rechten Arm auf einen Tisch, auf dem eine Schale mit Früchten steht. Ihrem dunklen Gewand zufolge, über dem sie einen breiten weißen Leinenkragen und weiße Manschetten trägt, kann das Bild nicht nach 1660 entstanden sein. Der Hintergrund, der aus einem gerafften Vorhang und aus dem Durchblick auf eine Säule und auf mehrere Bäume besteht, zeigt die eleganten und flauen Formen einer späteren Zeit, und ist sicherlich eine Zutat aus einem der letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts. Da das Monogramm J V M, ohne das man vor diesem Bilde wohl kaum an den Delfter Vermeer denken würde, auf der Säule des Hintergrundes sitzt, so wird es gleichfalls eine spätere Zutat sein. Nach der Photographie läßt die Frauengestalt an Jan de Bray denken, dessen Porträts sie in der Auffassung ähnelt. Vor dem Originale aber, dessen bläuliche Töne entfernt an gute Bilder des Cornelis Janssens van Ceulen erinnern, erweisen sich die Ausführung für Jan de Bray viel zu flüssig und unbestimmt, die Modellierung zu weich und die Schatten nicht schwer genug.

Zu Seite 103. Die Schreibung von Vermeers Namen. Vermeer, der in der Taufe den Namen Johannes erhielt und sich auch stets so (nicht Jan!) auf

Urkunden unterschrieb, wandte bei urkundlichen Unterschriften auch stets die Form Vermeer (niemals „van der Meer"!) an.

Während der Drucklegung des vorliegenden Buches gelangte das Bild der Sammlung Joseph in London „Der Soldat und das lachende Mädchen" (Tafel VI) in amerikanischen Privatbesitz.



Vermeer-Literatur.

Die Bücher und Abhandlungen über Johannes Vermeer van Delft, die neues Material brachten oder wichtige Tatsachen feststellten, sind folgende:

Dirck Evertsz. van Bleyswijck: Beschryvinge der Stadt Delft. — Delft, Arnold Bon, 1667.

Wie schon erwähnt enthält dieses Buch im zweiten Bande auf Seite 653/654 die Verse Arnold Bons über Fabritius und Vermeer.

Balthazar de Monconys: Journal des Voyages. — Lyon 1676

enthält auf Seite 149 den Passus über den Besuch in Vermeers Atelier in Delft.

Das Verzeichnis der 21 Bilder des Meisters, die auf der Auktion am 16. Mai 1696 in Amsterdam vorkamen, ist abgedruckt auf Seite 34—40 im Band 1 von

Gerard Hoet: Catalogus of Naamlyst van Schilderyen. — Haag 1752.

Die nächste Abhandlung von Wert, die zugleich den Anstoß zur neueren Vermeerforschung gab, stammt erst aus dem 19. Jahrhundert. Es ist dies der Aufsatz von

Bürger-Thoré: Vermeer de Delft. — Gazette des Beaux Arts, Band 21. — Paris 1866.

Dieser Essay ist in vieler Hinsicht veraltet und von der neueren Forschung überholt. Trotzdem wird er durch die glänzende Form, in der das Wesen von Vermeers Kunst dargestellt ist, dauernden Wert behalten. Eine kritische deutsche Ausgabe dieses Aufsatzes erschien von Paul Prina 1906 im Verlag Julius Zeitler in Leipzig.

Die Kenntnis vom Leben Vermeers verdanken wir den Forschungen von Obreen und von Bredius. Fr. D. O. Obreen veröffentlichte seine archivalischen Funde im

Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis, Band IV. — 1881—82 Rotterdam.

Abraham Bredius, dem ebenso wie Cornelis Hofstede de Groot auch das Verdienst zukommt, verschollene Gemälde Vermeers entdeckt zu haben, publizierte sein archivalisches Material über Vermeer in der Zeitschrift

„Oud Holland“, Band III, 217—222. Amsterdam 1885, und Band XXVIII, 61—64, ebenda 1910.

Cornelis Hofstede de Groot veröffentlichte seinen ersten Aufsatz über den Delfter Meister in den

Graphischen Künsten, Band XVIII, 16—24. Wien 1895.

Ferner publiziert er das große Prachtwerk:

C. Hofstede de Groot: Jan Vermeer en Carel Fabritius. — Amsterdam 1907,

das in vorzüglichen Lichtdrucken die bis zum Jahre 1907 bekannten Gemälde Vermeers und Fabritius' wiedergibt.

Die Hauptarbeit des großen holländischen Kunstforschers über Vermeer ist die Beschreibung von dessen Oeuvre in dem Katalogwerk:

C. Hofstede de Groot: Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts. — Band I. — Eßlingen-Paris 1907.

Die Studien Wilhelms Bodes über den Künstler sind zusammengefaßt in dem Kapitel „Jan Vermeer van Delft“ des Buches:

Wilhelm Bode: Rembrandt und seine Zeitgenossen. — Leipzig 1907.

Aus der Reihe allgemeiner gehaltener Aufsätze über Vermeer verdient der Essay von Jan Veth hervorgehoben zu werden, der sich in dem Buche

Jan Veth: Im Schatten alter Kunst. — Berlin 1910

befindet. In der fein empfundenen und anschaulich dargestellten Schilderung von Vermeers künstlerischer Art erinnert dieser Aufsatz an die meisterhaften Essays, die Eugène Fromentin über altniederländische Maler schrieb.



150×140 Mit Genehmigung der Verleger Scheltema & Holkema's Boekhandel in Amsterdam, reproduziert aus dem Werke „Jan Vermeer von Delft und Carel Fabritius"

Christus bei Maria und Martha
Sammlung Coats in Skalmorlie Castle

 Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig



130×110 Nach Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München

Das Atelier

Galerie Czernin in Wien

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig



113 × 88

Mit Genehmigung der Verleger Scheltema & Holkema's Boekhandel in Amsterdam, reproduziert aus dem Werke „Jan Vermeer von Delft und Carel Fabritius"

Allegorie des Neuen Testamentes
Mauritshuis im Haag

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig



50 × 45 Nach Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München

Dame am Spinett
National Gallery in London

 Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig



25 × 20 Mit Genehmigung der Verleger Scheltema & Holkema's Boekhandel in Amsterdam, reproduziert aus dem Werke „Jan Vermeer von Delft und Carel Fabritius“

Mädchen am Spinett
Sammlung Alfred Beit in London

 Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig



50×44 Mit Genehmigung der Verleger Scheltema & Holkema's Boekhandel in Amsterdam, reproduziert aus dem Werke „Jan Vermeer von Delft und Carel Fabritius"

Junge Dame am Spinett sitzend

National Gallery in London

 Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig

Handzeichnungen alter Meister

der holländischen und vlämischen Schule im Kgl. Kupferstichkabinett zu Amsterdam. Herausgegeben von **E. W. Moes.** Mit über 100 Zeichnungen auf 100 Tafeln im Formate 47×60 cm. Preis des vollständigen Werkes in 2 eleganten Halbleder-Mappen 340 Mark.

Anton Graff von Winterthur

Bildnisse des Meisters. Herausgegeben vom Kunstverein Winterthur, mit biographischer Einleitung und erklärendem Text von **Otto Waser.** 57 Seiten Text mit 13 Abbildungen in demselben und 40 Tafeln (nach photographischen Originalaufnahmen). In Leinwandband gebunden Preis 32 Mark.

Hans Holbein's des Aelteren Silberstift-Zeichnungen

im Königlichen Museum zu Berlin. In Originalgröße durch Lichtdruck wiedergegeben. Mit Text von **Alfred Woltmann,** weiland Professor an der Kaiserl. Universität Straßburg. Folio. 10 Seiten Titel, einleitender Text und Tafelbeschreibungen. In eleganter Ganzleinenmappe Preis 70 Mark.

Neuentdeckte Michelangelo-Zeichnungen i. d. Uffizien zu Florenz

(Dessins inconnus de Michel-Ange) von **Emil Jacobsen** und **Nerino P. Ferri,** letzterer ist Direktor der Königl. Galerien in Florenz. Groß-Folio. 24 Lichtdruck-Tafeln nebst beschreibendem Text, mit 17 meist ganzseitigen Abbildungen in getönter Autotypie. Nur in 150 numerierten Exemplaren gedruckt. In eleganter Mappe Preis 65 Mark.

Studien und Entwürfe älterer Meister im städtischen Museum zu Leipzig

35 Blätter in farbiger Nachbildung der Originale. Mit Text von **Julius Vogel.** Zwei Zierleisten von Max Klinger und Otto Greiner. 12 Seiten Text in zweifarbigem Druck auf Büttenpapier, mit 4 Autotypien. — 30 ausgesucht elegante Passepartouts. — Groß-Folio. — In feinstem braunen Ganzlederband mit Blindpressung und Leipziger Stadtwappen in Reliefprägung, Schutzbuckeln aus Altgold 150 Mark. In eleganter Leinwandmappe mit gleicher Pressung und Prägung Preis 130 Mark.

Die Wandgemälde des Großen Saales im Hamburger Rathaus

Entworfen und ausgeführt von

Hugo Vogel

Folio. 27 Lichtdrucktafeln mit 30 Darstellungen. VIII, 62 Seiten beschreibender Text von **Richard Graul.** Mit 35 Textabbildungen, darunter mehrere ganzseitige. Elegant in Pergament gebunden und mit Kopfgoldschnitt **Preis M. 50.—**

Als das Hamburger Rathaus im Jahre 1897 eingeweiht wurde, war es bis auf den Schmuck des großen Festsaales mit Wandbildern und Skulpturen vollendet. Die Malfläche des Saales, der einer der größten seiner Art in Deutschland ist, umfaßt rund 354 Quadratmeter! Die Hauptschwierigkeit beruhte aber weniger in der ungeheuren Größe dieser Malfläche, sondern mehr in dem Umstande, daß der Künstler seine Entwürfe den Renaissance-Formen der Architektur bedingungslos unterzuordnen hatte.

Wer nur einmal Gelegenheit hatte, jene gigantischen Gestalten im Festsaale des Hamburger Rathauses zu sehen, der wird mit Bewunderung auf Hugo Vogels geniales Schaffen blicken. Diese Wandgemälde kennzeichnen ihn als einen der größten und bedeutendsten Maler unserer Zeit.

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.


Princeton University Library
32101 066379031